MUSIC

音乐学丛论

Studies on Musicology

方建军 著

上海音乐学院出版社



定价：48.00元

天津音乐学院“十二五”学科建设经费资助

音乐学丛论

Studies on Musicology

方建军 著



上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

音乐学丛论/方建军著. —上海：上海音乐学院出版社,2012.1

ISBN 978-7-80692-687-1

Ⅰ.①音…　Ⅱ.①方…　Ⅲ.①音乐学-研究　Ⅳ.①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 224807 号

书　　名：音乐学丛论
著　　者：方建军
责任编辑：夏　楠
封面设计：毛冬华
出版发行：上海音乐学院出版社
地　　址：上海市汾阳路 20 号
印　　刷：上海天华印刷厂
开　　本：720×1020　1/16
字　　数：306 千字
印　　张：16
版　　次：2012 年 1 月第 1 版　2012 年 1 月第 1 次印刷
印　　数：1—1200 册
书　　号：ISBN 978-7-80692-687-1/J·679
定　　价：48.00 元

序

以前我曾出版过三本个人文集，一本是1996年台湾学艺出版社所出《乐器：中国古代音乐文化的物质构成》，另一本是2006年上海音乐学院出版社所出《地下音乐文本的读解》，最近出版的一本文集，题名为《音乐考古与音乐史》（人民音乐出版社，2011年版），是我2006年至2009年所写论文的汇编。眼前这本《音乐学丛论》的全部文稿，是以上三本文集都没有收录的。

本书辑录的文章，撰写于1986年至2011年的25年间，其中大部分已经发表，只有2010年至今所写的几篇尚未刊布。凡已发表的文章，均在篇末注明出处。20世纪80年代，我对流行音乐一度颇感兴趣，因而撰写了几篇这方面的小文，后来的研究则主要集中于我所学的中国音乐史和音乐考古学。及至2002年，我考入香港中文大学攻读民族音乐学博士学位，又开始撰写了几篇中国传统音乐方面的论文。而有关音乐学专业建设、音乐评论以及书评、书序和访谈等，也大多不能超出我的业务范围。但是，这本文集的内容毕竟是十分芜杂的，现在勉强将其分类，编为五个部分，实际它们之间互有交错，难以截然分开。

编完这本文集，我不禁惶悚不安，因为有些文章今天看来确实稚嫩粗疏，其中的观点也已陈旧过时。不过，从另一方面看，这也是对自己从事音乐学教学与研究工作的回顾和检视，能使我从中发现种种欠缺和不足。当然，我不揣谫陋将拙作编辑成册，更重要的还是想求得读者的批评指正，这才是我真切的愿望和目的。

方建军

2011年4月6日

目　录

三、音 乐 评 论

四、音乐学专业建设

五、书评、书序、访谈

一、古代音乐史



子犯编钟音列组合新说

春秋早期晋国子犯编钟，于20世纪90年代传出山西闻喜，之后便流散海外，现分别收存于台北的公、私藏家，其中藏于台湾故宫博物院十二件，藏于陈鸿荣先生处四件。这十六件编钟分为甲、乙两组，每组八件。两组编钟均有铭文，内容相同，且都是八件合为全铭。铭文记述子犯辅佐晋公子重耳返晋复国，以及晋、楚城濮之战等史事。

张光远先生最先发表了子犯编钟的有关资料，并对编钟的铭文和编次予以研究①。随后裘锡圭、李学勤、黄锡全等先生参与讨论，对编钟的编次提出不同看法②。张先生根据编钟尺寸的大小来排出其编次，而裘、李等先生则根据编钟铭文内容的接续关系来推定其编次。实际上，各家争论的焦点是第二和第三件编钟的排序。

2000年，张光远先生对子犯编钟乙组进行测音，并按编钟发音的高低关系，最终确定了第二和第三件编钟的编次，从而证明裘、李等先生的推断是正确的③。编次既已明确，争论从此结束，而子犯编钟的组合也迄未见有异说。近来我因关注周代编钟的音列问题，对子犯编钟的测音资料重新检视分析，结果发现，虽然乙组八件编钟铭文相接，但却并不属于一组。今将有关想法写出，希望得到大家的指教。

子犯编钟的形制为甬钟，正鼓部饰顾夔纹，篆间饰S形双兽首纹，舞饰窃曲纹。这样的形制和纹饰，以及八件成编的组合形式，都为中原地区出土西周晚期编钟所习见。进入两周之际和春秋早期，这类形制与组合的编钟，在秦、晋、芮等国续有所

① 张光远：《故宫新藏春秋晋文称霸"子犯和钟"初释》，(台北)《故宫文物月刊》1995年第145期。

② 有关学者的讨论及论文出处，请参看王泽文的博士学位论文《春秋时期的纪年铜器铭文与〈左传〉的对照研究》，中国社会科学院研究生院，2002年。

③ 张光远：《春秋中期晋国子犯和钟的新证、测音与校释》，(台北)《故宫文物月刊》2000年第206期。

见，如甘肃礼县大堡子山所出秦公编钟①、陕西宝鸡太公庙所出秦武公编钟②、北京保利艺术博物馆所藏晋国戎生编钟③，以及陕西韩城梁带村 M27 所出芮国编钟④，均保持着西周晚期编钟的传统。

需要注意的是，西周晚期编钟的右侧鼓部，通常都有小鸟纹之类的装饰，作为此处可发第二基音的标志。但是，子犯编钟的右侧鼓却都是光素无饰，这是与西周晚期编钟的一个明显差别。有意思的是，子犯编钟右侧鼓无饰的特点，却与陕西韩城梁带村 M27 所出芮国编钟相同。芮国编钟与子犯编钟都是八件一组，除右侧鼓无纹饰外，其余形制和纹饰与西周晚期编钟别无二致。由此可见，子犯编钟既承袭着中原地区西周晚期编钟的传统，与西周晚期编钟同属周文化体系，同时又昭示出春秋早期编钟右侧鼓无饰的新风尚。

据张光远先生云，台湾故宫博物院收藏的十二件子犯编钟，最初曾被视为同属一套。这种情况，大概即与子犯编钟在形制、纹饰方面的大同小异有关。因此，如果这十二件编钟没有铭文，仅从它的形制和纹饰观察，其固有组合恐怕是不好确定的。

前面说过，子犯编钟第二和第三件钟，由于铭文衔接问题，曾经在编次上产生过争议。其实，作为乐器，编钟在音高布局和音列结构方面是有一定规律的。因此，用测音手段来确定编钟的编次与组合，是除形制、纹饰和铭文之外更为内在的重要方法和途径。

子犯编钟甲组八件，钟体多有锈蚀，且第二件钟的钟体略有塌陷变形与破裂，故这组编钟未能进行音响测试。乙组八件钟保存较好，适于做测音研究。测音时，用调音器与钢琴发音加以比照，以此确定各钟的正鼓音和侧鼓音音高。其中后四件钟发音较好，但前四件钟“所发钟声沈哑，失去铿锵原音”⑤。这里要探讨的，便是子犯编钟乙组的测音结果。

从已公布的测音数据看，仅有相对音高，而缺少具体的音高组别，以及各音的频率和音分值。不过，即使如此，我们依然可以通过各钟的相对音高关系，来分析排比乙组编钟的音列与组合。兹依子犯编钟乙组八件的编次，将测音结果列示于

---

① 早期秦文化考古联合课题组：《甘肃礼县大堡子山早期秦文化遗址》，《考古》2007 年第 7 期；早期秦文化联合考古队：《2006 年甘肃礼县大堡子山祭祀遗迹发掘简报》，《文物》2008 年第 11 期；方建军：《秦子镈及同出钟磬研究》，《中国音乐学》2010 年第 4 期。

② 卢连成、杨满仓：《陕西宝鸡县太公庙村发现秦公钟、秦公镈》，《文物》1978 年第 11 期。

③ 王子初：《戎生编钟的音乐学内涵》，《中国音乐学》1999 年第 4 期。

④ 陕西省考古研究院等：《陕西韩城梁带村遗址 M27 发掘简报》，《考古与文物》2007 年第 6 期；方建军：《新出芮国乐器及其意义》，《音乐研究》2008 年第 4 期。

⑤ 张光远：《春秋中期晋国子犯和钟的新证、测音与校释》，（台北）《故宫文物月刊》2000 年第 206 期。

下(按破折号左为正鼓音,右为侧鼓音):

乙组第一件:D—♯F

乙组第二件:♯F—A

乙组第三件:♯G—♯A

乙组第四件:♯C—F

乙组第五件:B—♯D

乙组第六件:F—♯G

乙组第七件:C—♯D

乙组第八件:F—♯G

如前所说,既然子犯编钟的形制、纹饰和组合件数,都与西周晚期乃至春秋早期的秦、晋、芮等国编钟基本相同,那么,我们当然可以利用这时期同类编钟的测音结果,来比较和分析子犯编钟的音列与组合。

大家知道,西周晚期至春秋早期八件组合编钟的正鼓音音列,都是一种三声羽调模式,即:

羽—宫—角—羽—角—羽—角—羽

如果以正鼓音和侧鼓音连奏,则可形成四声羽调音列结构,即:

羽—宫—角—徵—羽—宫—角—徵—羽—宫—角—徵—羽—宫

实质上,只需将子犯编钟的正鼓音提取出来,与西周晚期至春秋早期八件组合编钟的正鼓音加以比较,即可判断子犯编钟的音列与组合。因此,这里姑且不计乙组钟的侧鼓音,仅就其正鼓音来加以分析。

从测音结果看,乙组第五至第八钟可以构成角—羽—角—羽模式,其中第五钟发音偏低一律(小二度),其音高与阶名的对应关系是:

 B F C F

↓角 羽 角 羽

这四件钟的音列结构,与西周晚期八件组合编钟的后四件完全一致,属于八件一组编钟的后四件应是没有问题的。简言之,这四件钟当属一组编钟所有。

河南三门峡虢仲墓出土西周晚期钮钟八件,正鼓音也是四声羽调模式,子犯编钟乙组后四件的正鼓音音列与之相同,它们的宫音高度也一样,即都是以♯G为宫①。

与子犯编钟后四件正鼓音音列相同、宫音位置相近的,还有西周晚期的虢叔旅钟②和陕西宝鸡太公庙所出秦武公编钟③,这两组编钟的宫音都在A的位置,比子

① 方建军:《商周乐器文化结构与社会功能研究》,上海音乐学院出版社,2006年,第118页。

② 方建军:《"虢叔旅钟"辨伪及其他》,《天津音乐学院学报(天籁)》2009年第1期。

③ 方建军:《续论秦公编钟的音阶与组合》,《交响》1992年第3期。

犯编钟的宫音♯G高一律。

现在的问题是，子犯编钟前四件的发音，与后四件并不属于同一个宫调系统。按后四件钟的宫音高度♯G，前四件钟的正鼓音应该是这样：

F ♯G C F

羽 宫 角 羽

但是，子犯编钟前四件的发音却是这样：

D ♯F ♯G ♯C

闰 商 角 羽

其宫音位置在E，而不是♯G，二者竟相差一个大三度。由此可见，它们无论如何也不能构成以♯G为宫的羽—宫—角—羽模式。仅此一项，即可说明它们与后四件钟不是一组。

不过，前四件钟的后两件，其发音是一个纯四度，当为角、羽二音，符合西周晚期至春秋早期八件组合编钟第三和第四件的音列结构。这种情况应非偶然，说明前四件钟的后两件在发音上并未受到太大影响，它对于判断乙组编钟的组合是一个关键。

从宫音高度看，子犯编钟乙组的前四件无疑属于另外一组。按照八件组合编钟音列结构的规律，前四件钟的正鼓音应为：

♯C E ♯G ♯C

羽 宫 角 羽

可是，现在首、次二钟的正鼓音却分别是D和♯F，比羽、宫二音应有的音高分别高出一个小二度和一个大二度。考虑到编钟保存状况欠佳，影响到发音的准确性，或可勉强将首、次二钟与第三和第四钟视为一组。这样，乙组第一至第四钟当属另外一组编钟的前四件，其完整组合自然也是八件。

从尺寸和重量看，子犯编钟甲、乙两组的后四件十分接近，有些甚至完全相同。如第六钟重量相同，第七钟通高、重量皆同，第八钟通高、重量相差甚微（表1）。由此推想，甲、乙两组钟的后四件，音高很可能相近，甚或是相同的。

表1

甲乙两组编钟	通高（厘米）	重量（公斤）
甲组第一件 乙组第一件	71.2 71.4	44.5 41.4
甲组第二件 乙组第二件	66.7 67.5	40.9 38
甲组第三件 乙组第三件	67.6 66.7	41.2 44

续表

甲乙两组编钟	通高(厘米)	重量(公斤)
甲组第四件 乙组第四件	61.7 62.5	43.2 42.5
甲组第五件 乙组第五件	44 44.5	15.75 16.5
甲组第六件 乙组第六件	42 41.5	15.4 15.4
甲组第七件 乙组第七件	30.5 30.5	6.8 6.8
甲组第八件 乙组第八件	28.1 28	5.4 5.5

但是,这两组编钟的前四件,在尺寸和重量上都有相当差异。甲组前四件因未能测音,无法做出估计;而乙组的前四件,按其宫音高度,不可能与甲组前四件调换。

综合上述,子犯编钟乙组八件并非一组,其中前四件应属甲、乙两组之外的另一组编钟,其完整组合应为八件,但尚缺后四件;乙组后四件当属一组编钟所有,但缺少前四件。

据编钟铭文,子犯曾得到周王赏赐,并由诸侯进献上等好铜,于是"用为和钟九堵"。"九堵"应即九组编钟。看来,子犯铸造的编钟并不限于目前所见的十六件,所谓"和钟九堵",很可能是一个实数,而非虚夸之词。

(原载《交响》2011 年第 1 期)

楚简“乐之百之赣之”试解

1994年河南新蔡葛陵发掘的一座楚墓，出土有一批战国中期的竹简，书写内容主要属于卜筮祭祷[1]。在这批竹简之中，有一部分记录了祭祷时的用乐，以及有关的仪式活动。概括起来，就是简文中出现的“乐之、百之、赣之”等文字。

葛陵楚简的这几个字词，曾经引起学者的热烈讨论，但异说纷呈，迄无定论。

“乐之”，意指奏乐献祭，各家并无不同看法。简文有时以“延钟乐之”代替，写明演奏的乐器是编钟。其中的“延钟”，陈伟和宋华强先生认为，应是李家浩先生所释信阳楚简和江陵天星观楚简的“前钟”[2]，即“栈钟”[3]，也就是编钟[4]。徐在国先生认为，“延”字不读为“前”，而应为“延”的本字，但可以与“栈”相通[5]。杨华先生也释为“延”，但认为与“前”可通[6]。何琳仪先生则释“延钟”为“县(悬)钟”[7]。罗新慧先生同意释为“延钟”，认为与“行钟”、“走钟”相类[8]。

“百之”的“百”，何琳仪先生释为“百钟”[9]。杨华先生以为“百”即《周礼·春官·肆师》的“表貉(貊)”，“应当是一种动作，即以十百倍之虔诚进行祭祷，而求十

---

① 河南省文物考古研究所：《新蔡葛陵楚墓》，大象出版社，2003年。

② 李家浩：《信阳楚简“乐人之器”研究》，《简帛研究》第3辑，广西教育出版社，1998年。

③ 《尔雅·释乐》：“大钟谓之镛，其中谓之剽，小者谓之栈”。

④ 陈伟：《新蔡楚简零释》，《华学》第六辑，紫禁城出版社，2003年，第97页；宋华强：《新蔡简“延”字及从“延”之字辨析》，简帛网(http://www.bsm.org.cn/show_article.php?id=334)，2006年5月3日。

⑤ 徐在国：《新蔡葛陵楚简札记》，《中国文字研究》第五辑，广西教育出版社，2004年。

⑥ 杨华：《新蔡简所见楚地祭祷礼仪二则》，丁四新主编：《楚地简帛思想研究(二)》，湖北教育出版社，2005年。

⑦ 何琳仪：《新蔡竹简选释》，《安徽大学学报(哲学社会科学版)》2004年第3期。

⑧ 罗新慧：《释新蔡楚简“乐之，百之，赣之”及其相关问题》，《考古与文物》2008年第1期。

⑨ 何琳仪：《新蔡竹简选释》，《安徽大学学报(哲学社会科学版)》2004年第3期。

百倍之神佑"[①]。范常喜先生读"百"为"柏",意为"焚柏以祭"[②]。宋华强先生释"百"为"各","百之"即"请神灵来享受祭祷"[③]。何有祖先生将"百之"读为"祓之",指"在娱神的同时向神祈福以消除灾咎"[④]。罗新慧先生释"百"为"白",意为告白,"指向先祖、神灵禀告并祈祷"[⑤]。

"赣之"的"赣",竹简整理者原释"贡",指贡物献祭。宋国定、贾连敏和宋华强先生释为"赣",并据《说文》对此字的释义,理解为以歌舞娱神[⑥]。袁金平先生释为"侃",以为具有"侃喜"之意[⑦]。

今在上述研究成果基础上,提出一些陋见,向大家请教。

为叙说方便,还是先选择较具代表性的简文,将其抄录于下:

☑戠牛,乐之。就祷户一羊,就祷行一犬,就祷门☑(甲三:56)

☑钟乐之。举祷子西君、文夫人各戠牛馈,延钟乐之。定占之曰:吉。是月之☑(甲三:200)

☑乐之,百之,赣之。祝☑(甲三:298)

☑璧,以罷祷大牢馈,延钟乐之,百之,赣。盬𨙸占之曰:吉。既告,且☑(甲三:136)

☑举祷于昭王大牢,乐之,百,赣。☑(乙二:1)

[百]之,赣,乐之。辛酉之日祷之。☑(甲三:46)

☑祷于文夫人,𦉥牢,乐且赣之。举祷于子西君,𦉥牢,乐☑(乙一:11)

☑[昭]王大牢,百之,赣。壬辰之日祷之。☑(零:40)

文夫人,举祷各一佩璧。或举祷于盛武君、令尹之子𤓹,各大牢,百☑(乙一:13)

从上揭简文可以看出,"乐"、"百"、"赣"三者的出现有五种不同的形式:

一、仅有"乐之"或"延钟乐之",无"百之"、"赣之"。

---

① 杨华:《新蔡简所见楚地祭祷礼仪二则》,丁四新主编:《楚地简帛思想研究(二)》,湖北教育出版社,2005年。

② 范常喜:《战国楚祭祷简"蒿之"、"百之"补议》,《中国历史文物》2006年第5期。

③ 宋华强:《新蔡简"百之"、"赣"解》,《简帛》(第三辑),上海古籍出版社,2008年。

④ 何有祖:《新蔡简"百之"试解》,简帛网(http://www.bsm.org.cn/show_article.php?id=510),2007年1月23日。

⑤ 罗新慧:《释新蔡楚简"乐之,百之,赣之"及其相关问题》,《考古与文物》2008年第1期。

⑥ 宋国定、贾连敏:《新蔡"平夜君成"墓与出土楚简》,《新出简帛研究》,文物出版社,2004年;宋华强:《新蔡简"百之"、"赣"解》,《简帛》(第三辑),上海古籍出版社,2008年。

⑦ 袁金平:《新蔡葛陵楚简字词研究》,安徽大学博士学位论文,2007年。

二、“乐之”、“百之”、“赣之”依次出现。“乐之”有时为“延钟乐之”，“百之”、“赣之”或简写为“百”、“赣”。

三、以“百之”、“赣”、“乐之”为序出现，如简甲三：46，第一字“之”前应为“百”，但属上一简。

四、仅有“乐”、“赣”，无“百之”，如简乙一：11“乐且赣之”，实即“乐之”、“赣之”的合称。

五、只有“百之”、“赣”，无“乐之”。

上引最末一简（乙一：13），仅有“百”，其后所缺一字应为“之”。但由于简文未完，不知与此简相联的下简内容，所以还不能认定它就是只有“百”或“百之”，而没有“乐”或“赣”。因此，仅有“百之”的简文形式是否确实存在，尚需有关竹简的编联研究。

通观各简，可知祭祀与占卜是并存的。简文既包括祭祷对象，如昭王、文夫人、子西君等；也有祭祀用牲，如羊、犬、牛等，且为规格较高的“太牢”；还有举祷仪式时的用璧。可以相信，“乐之、百之、赣之”，都是祭祀仪式中的行为，必有其自身的特定功能。但是，这三者在仪式中出现的先后顺序并无严格规定，而且不一定同时出现，有时还会缺少其中的一项。比较而言，“乐之”出现的频率最高，表明祭祷时基本都有奏乐。

“乐之”或“延钟乐之”，其中的“乐”为动词，“之”为代词，用来指代致祭的对象。天星观楚简云：“与祷巫猎灵酒，前钟乐之。”[①]或以为“前钟”的“前”，与“延钟”的“延”为同一个字[②]，是有道理的。如此看来，“前钟”就是“延钟”。《诗经·周南·关雎》：“窈窕淑女，钟鼓乐之。”《乐记·乐本》：“比音而乐之”。“乐”的用法均与葛陵楚简相类。从简文内容看，“乐之”即以音乐表演作为祭祷仪式中的程序和行为，并以此为媒介，来娱悦神灵或祖先等。

绎读简文，可知“乐之”只是一种概称，而“延钟乐之”则具体到所奏乐器。“延钟”的“延”字，应训为“陈”。《尔雅·释诂上》：“延，陈也。”《国语·晋语七》：“使张老延君誉于四方”，韦昭注云：“延，陈也。”因此，“延钟”就是“陈钟”。《楚辞·招魂》：“陈钟按鼓，造新歌些。”《楚辞·九歌·东皇太一》：“陈竽瑟兮浩倡”，王逸注：“陈，列也。”可见“陈钟”就是将钟予以陈设编列，“陈竽瑟”就是将竽瑟这两种乐器安置陈设。“陈”的这种用法并非仅限于楚国，如《周礼·春官·典庸器》说：“及祭祀，帅其属而设笋虡，陈庸器。飨食宾射亦如之。”由此足见，“延钟乐之”，就是将编钟陈列编悬，以便在祭祷时奏乐。

需要指出，“延钟乐之”，并不一定说明祭祷用乐只奏编钟，这里尚不能排除演

---

① 滕壬生：《楚系简帛文字编》，湖北教育出版社，1995年，第1002页。

② 罗新慧：《释新蔡楚简“乐之，百之，赣之”及其相关问题》，《考古与文物》2008年第1期。

奏其他乐器的可能。毋庸置疑，编钟确实是祭祀用乐的重要乐器，有时或许仅演奏钟类乐器即可。如中国南方出土的青铜乐器镛，多单个发现于山川丘岭地带或河谷之畔，一般认为它用于祭祀时的演奏，之后便在仪式现场予以埋藏。不过，从考古发现观察，祭祀时用来演奏的乐器除编钟外，通常还有编磬，以及一些管乐器和弦乐器等。即以楚墓为例，如出有卜筮简的天星观一号楚墓，虽然遭受盗掘，但还是出土了编钟、编磬、鼓、笙、瑟等乐器[①]。葛陵楚墓仅出有一件钮钟，如非严重被盗，所出乐器绝不仅此一件。有关祭祀奏乐的文献记载也能说明所奏乐器有多种，这里不再详举。因此，“延钟乐之”，当是突出了礼乐重器编钟的显赫，实际演奏乐器恐不只此一种。

“百之”的“百”应为动词，我揣想“百”或可释为“百礼”。《诗经·宾之初筵》：“籥舞笙鼓，乐既和奏。烝衎烈祖，以洽百礼。百礼既至，有壬有林。”这里的“百礼”之“百”并非实数，而是用于表示礼仪的繁多。我们知道，先秦时期礼乐并重，礼和乐相须为用，不可分割。因此，祭祀时与奏乐联系在一起的仪式活动便包括礼。由此而看，葛陵楚简中的“百之”，就是在祭祀时施以“百礼”。

按照这样的想法，“百礼”还可引申为“百神”，即行百礼以祭百神。《礼记·祭法》：“有天下者祭百神”。《国语·周语中》：“以供上帝山川百神”。韦昭注：“百神，丘陵坟衍之神也。”西周金文屡见“百神”，如宗周钟铭文云：“惟皇上帝百神”。伯獄簋铭文云：“其日夙夕用厥馨香典祀于厥百神”[②]。所言均与祭祀有关。

“赣之”的“赣”也是动词，宋国定等先生释为以歌舞娱神，颇具启发意义。我认为，“赣”应读为“干”。“干”也写作“乾”、“榦”、“榦”，均与“赣”字形近。“干”的上古音为见母元韵，“赣”为见母谈韵，二字双声，音近可通。

典籍常以“干”、“戚”等舞具来指代“舞”，例如：

然后钟磬竽瑟以和之，干、戚、旄、狄以舞之。此所以祭先王之庙也，所以献酬酳酢也，所以官序贵贱各得其宜也，所以示后世有尊卑长幼之序也。（《乐记·魏文侯》）

比音而乐之，及干、戚、羽、旄，谓之乐。（《乐记·乐本》）

钟鼓干戚，所以和安乐也。（《乐记·乐本》）

然后发以声音而文以琴瑟，动以干戚，饰以羽旄，从以箫管，奋至德之光，动四气之和，以著万物之理。（《乐记·乐象》）

干戚之舞，非备乐也。（《乐记·乐礼》）

---

① 湖北省荆州地区博物馆：《江陵天星观一号楚墓》，《考古学报》1982 年第 1 期。

② 李学勤：《文物中的古文明》，商务印书馆，2008 年，第 289—294 页。

由此看来,“干”可以是“舞”的代称,“干之”就是“舞之”。

如上所说,简文“延钟乐之”,是用编钟这种重要的礼乐器来表示奏乐。同样,简文也用“干”这种重要的舞具来表示舞蹈。以“干”这个字来表示“舞”,与以“百”和“乐”来表示“礼”和“乐”,用法是相同的。

先秦时期,有乐即有舞,二者相互结合,密不可分。在祭祀仪式当中,自然也是乐舞并举。如殷商甲骨文就有占卜求雨时的奏乐与舞蹈:

> 丙辰卜,贞今日奏舞,有从(纵)雨。(《合集》12818)
> 庚寅卜,辛卯奏舞,雨。
> □辰奏[舞],雨。
> 庚寅卜,癸巳奏舞,雨。
> 庚寅卜,甲午奏舞,雨。(《合集》12819)
> 戊申卜,今日奏舞,有从雨。(《合集》12828)
> ……舞……雨,庸。(《合集》12839)①

卜辞的“奏舞”,与简文“乐且赣之”相类。最末一条卜辞,除“舞”之外,还有铜制击奏钟类乐器“庸”。“舞”与“庸”并称,类于简文中的“赣”和“钟”。

以乐舞应用于祭祀仪式,在周代较为普遍,如《周礼·春官·大司乐》云:

> 以六律、六同、五声、八音、六舞大合乐,以致鬼神示……乃分乐而序之,以祭,以享,以祀。乃奏黄钟,歌大吕,舞《云门》,以祀天神。乃奏太簇,歌应钟,舞《咸池》,以祭地示。乃奏姑洗,歌南吕,舞《大韶》,以祀四望。乃奏蕤宾,歌函钟,舞《大夏》,以祭山川。乃奏夷则,歌小吕,舞《大濩》,以享先妣。乃奏无射,歌夹钟,舞《大武》,以享先祖。

楚国盛行巫乐,乐舞为祭祀仪式所必备。如《吕氏春秋·侈乐》说:“楚之衰也,作为巫音。”又《九歌》王逸注云:“昔楚国南郢之邑,沅湘之间,其俗信而好祠。其祠,必作歌乐鼓舞以乐诸神。”由此可见,将葛陵楚简中的“赣”读为“干”,并以之作为“舞”的代称,与祭祀仪式时的乐舞表演也是相符的。

综上所述,葛陵楚简中记录的“乐之、百之、赣之”,应是祭祷仪式的三个环节,属于仪式程序的重要组成部分。“乐之”就是奏乐祭神。“延钟乐之”即陈列编钟以奏乐祭神。“百之”即行百礼以祭百神。“赣”读为“干”,应为“舞”的代称,“赣之”即

---

① 郭沫若主编:《甲骨文合集》,中华书局,1978—1983 年;胡厚宣主编:《甲骨文合集释文》,中国社会科学出版社,1999 年。

"舞之"。所谓"乐之、百之、赣之",就是以乐舞表演和礼仪活动来取悦神灵,并求得仪式的灵验性,从而达到人神沟通的功效。

(原载《中国音乐学》2011 年第 3 期)

秦简《律书》生律法再探

1986年甘肃天水放马滩一号秦墓出土的战国晚期竹简《日书》，分为甲、乙两种。乙种《日书》除重复甲种内容外，还包含音律与五行、时辰、术数、占卜等的记述，其中专论五音十二律相生之法及十二律律数的部分，发掘整理者定名为《律书》，并于2009年印行的《天水放马滩秦简》一书全文发表[①]。

1989年，何双全先生首次公布了秦简《律书》的部分资料，并作有很好的论述[②]。后来，我在探索先秦十二律名的形成，以及秦音乐文化的发展历史时，指出放马滩秦简《律书》的生律法，与《吕氏春秋》属于同一系统[③]。进入21世纪，秦简《律书》引起更多学者的关注，如戴念祖、谷杰、陈应时、修海林、杨善武、程少轩、蒋文等先生均有深入研究[④]。今在学者工作基础上，重新绎读秦简《律书》，并就其中的生律法问题再做一些探讨，向大家请教。

《律书》的每支竹简均自上而下单行竖写，每行文字若内容有别，则以一定间距或以"·"、"＝"符号隔开，彼此形成独立的语句。从竹简内容及编次观察，一些简

---

① 甘肃省文物考古研究所编：《天水放马滩秦简》，中华书局，2009年。

② 何双全：《天水放马滩秦简综述》，《文物》1989年第2期。

③ 方建军：《先秦文字所反映的十二律名称》，《中央音乐学院学报》1990年第4期；《从乐器、音阶、音律和音乐功能看秦音乐文化之构成》，《中国音乐学》1996年第2期。

④ 戴念祖：《试析秦简〈律书〉中的乐律与占卜》，《中国音乐学》2001年第2期；《秦简〈律书〉的乐律与占卜》，《文物》2002年第1期；谷杰：《从放马滩秦简〈律书〉再论〈吕氏春秋〉生律次序》，《音乐研究》2005年第3期；陈应时：《再谈〈吕氏春秋〉的生律法——兼评〈从放马滩秦简〈律书〉再论〈吕氏春秋〉生律次序〉》，《音乐研究》2005年第4期；修海林：《先秦三分损益律生律方法的再认识——谈"先益后损"、"先损后益"两种生律方法的并存》，《音乐研究》2008年第5期；杨善武：《〈吕氏春秋〉先益后损生律的确定性》，《音乐研究》2009年第4期；程少轩、蒋文：《放马滩简〈式图〉初探（稿）》，复旦大学出土文献与古文字研究中心网站2009年11月6日（http://www.gwz.fudan.edu.cn/SrcShow.asp?Src_ID=964）；程少轩：《放马滩简式图补释》，复旦大学出土文献与古文字研究中心网站2010年3月30日（http://www.gwz.fudan.edu.cn/SrcShow.asp?Src_ID=1120）。

可以构成较为规整的横排。如果自右至左横排阅读，可以看出不少简文都是依照五音、十二律、时辰、术数，五行等的次序来编排，具有内在的逻辑关联。因此，阅读放马滩秦简《律书》，需要从书写方向和编排顺序纵横兼顾。

先看秦简《律书》中有关十二律生律法的记述：

> 黄钟下生林钟；(179 第 5 排)
> 林钟生大(太)簇；(180 第 5 排)
> 大(太)簇生南吕；(181 第 5 排)
> 南吕生姑洗；(182 第 5 排)
> 姑洗生应钟；(183 第 5 排)
> 应钟生蕤宾；(184 第 5 排)
> 蕤宾生大吕；(185 第 5 排)
> 大吕生夷则；(186 第 5 排)
> 夷则生夹钟；(189 第 5 排)
> 夹钟生毋(无)射；(188 第 5 排)
> (187 残缺)

所述最适宜与《吕氏春秋·音律篇》做出比较，吕书云：

> 黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。

二者的生律次序完全相同，惟《律书》缺少写有“无射生仲吕”的一支简。因简 187 残缺，故不知其是否抄写有“无射生仲吕”，但这并不影响对简文做整体性判断。

秦简《律书》明确指出，“黄钟下生林钟”，说明秦简所述十二律的生律法是先下生而后上生，亦即“先损后益”。由此可以推知，《吕氏春秋》所述十二律的生律法亦当为“先损后益”，谷杰先生的意见是正确的①。《吕氏春秋》所言“林钟”等律“为下”，当即下生所得，其义与秦简相同。由此足见，秦简《律书》与《吕氏春秋》的生律法确属同一理论体系。

据放马滩一号秦墓所出《志怪故事》简文，墓葬的年代应为秦王政八年，即公元

---

① 谷杰：《从放马滩秦简〈律书〉再论〈吕氏春秋〉生律次序》，《音乐研究》2005 年第 3 期。

前239年,《律书》的抄写年代应略早于墓葬年代①。《吕氏春秋》乃秦相吕不韦主持编撰,成书于公元前239年。秦简《律书》与《吕氏春秋》同属秦国著作,撰写年代相当或相近,因此它们具有相同的生律法也就不以为奇了。

如同《吕氏春秋》那样,放马滩简还述及三分损益生律法,并标明下生或上生的律位数目,如简169云:

下八而生者,三而为二;上六而生者,三而为四②。(169下)

这句话的意思是,往下八个律位生律,三分损一;往上六个律位生律,三分益一。例如,从黄钟下生林钟,正好是八个律位,即"下八而生"。而从林钟上生太簇,则恰好是六个律位,属"上六而生"。这支简整理者归入《星度》章中,实际按内容应属《律书》。

更为重要的是,秦简《律书》还详记十二律各律的律数,并且由低到高,依次列出:

黄钟八十一,课山。(179第6排)
大吕七十六,□山。(180第6排)
大(太)簇七十二,参阿。(181第6排)
夹钟六十八,参阿。(182第6排)
姑洗六十四,阳谷。(183第6排)
中(仲)吕六十,俗山。(184第6排)
蕤宾五十七,㲋都。(185第6排)
林钟五十四,俗山。(186第6排)
(187残缺)
南吕卌八,俗山。(188第6排)
毋射卌五,昏阳。(189第6排)
应钟卌三,并阂。(190第6排)

这些律数不见于《吕氏春秋》。除夷则的律数因187简残缺而不知外,其余各律的律数在西汉时期成书的《淮南子·天文训》中均有记载。二者只有应钟律数略有差异,秦简《律书》为43,《淮南子·天文训》为42,《律书》所取为约数。由《天文训》可知,《律书》所缺的夷则律数为51。又从林钟的律数为54看,益证其为"先损后益"

① 甘肃省文物考古研究所编:《天水放马滩秦简》,中华书局,2009年,第128—129页。
② 本简"六"字原释"北",不确。程少轩和蒋文先生释为"六",甚是,今从之。

的“下生”所得。

据《淮南子·天文训》，黄钟的大数是177147。秦简《律书》也载有十二律各律的大数，仍是自低至高，依次排列：

黄十七万七千一百卌七，上□。(194下)
大吕十六万五千百八十八，下□。(195下)
……四百六十四，下南吕。(196下)
夹十四万七千四百五十六，下毋(无)射。(197下)
姑先(洗)十三万九千九百六十八，下应。(198下)
中吕十三万一千七十二，下生黄。(199下)
蕤宾十二万四千四百一十六，上大吕。(200下)
林钟十一万八千九十八，上大(太)族(簇)。(201下)
夷则十一万五百九十二，上夹。(202下)
南吕十四万四千九百七十六，上姑。(203下)
毋(无)射九万八千三百四，上中(仲)吕。(204下)
应钟九万三千三百一十二，上蕤。(205下)

简文先记写各律的大数，然后再述说由本律上生或下生的他律，律名或整或简，但其义一目了然。其中大吕的律数有漏抄，应为165888。简196应为太簇的律数，但文字有缺损，其律数应为157464。南吕的律数衍一“四”字，实应为104976。简194下的“上□”应为“上林”，简195下的“下□”应为“下南”。

但是，从上引《律书》看，简194的“上林”应为“下林”，“上”或为“下”之误书①。因为秦简《律书》已明示“黄钟下生林钟”，而简201所写林钟的律数为118098，所以不可能是上生所得。另外，本简林钟律数之后又说“上(生)太簇”，故由黄钟上生林钟，继而再由林钟上生太簇的可能应予排除，这种“林钟重上生”的方法应是不存在的。

这里需要特别提出并讨论的，是编号为193、199和333的三支竹简。

简193云：

黄钟以至姑先皆下生，三而二；从中(仲)吕以至应钟皆上生，三而四。

这是说，从黄钟到姑洗五律均往下生律，三分损一；从仲吕到应钟七律均往上生律，三分益一。进一步说明了秦简《律书》是三分损益生律体系。应予注意的是，193

---

① 细审发表的竹简照片，这两个字模糊难辨。

简明确指出仲吕也要上生。我们知道，仲吕上生后即返回黄钟，但却不能回到黄钟的初始律数，而是高出黄钟一个“古代音差”，即 24 音分。

仲吕能够上生的说法，还可从《律书》简 199 加以推求。这支简分为上、下两句，上句简文不清，有缺释；下句简文为：

> 中吕十三万一千七十二，下生黄。

据简 193 文义推知，此处的“下生”当为“上生”之误①。这样，仲吕即可按顺序向上生出黄钟，并可继续沿用三分损益法复生各律。

还有一支简，编号为 333，发掘整理者归入《问病》章。此简分上、中、下三句，上句所缺文字较多，中、下句完整，文曰：

> 生黄钟，置一而自十二之上三益一，下三夺一。（以上中句）
> 占复。（以上下句）

这是说，将黄钟作为第一律，从第十二律开始，往上生时，三分益一；往下生时，三分损一。这不仅阐明了三分损益生律法，而且指出在十二律之后，还可继续沿用此法上下相生。

《淮南子·天文训》说：“律之数六，分为雌雄，故曰十二钟，以副十二月。十二各以三成，故置一而十一三之，为积分十七万七千一百四十七，黄钟大数立焉。”上引放马滩简 333 与《天文训》“置一而十一三之”的表述方式略似，但文义相异。又《史记·律书·生钟分》云：“生黄钟术曰：以下生者，倍其实，三其法；以上生者，四其实，三其法。……置一而九三之以为法”，也与放马滩简 333 的表述方式相似，但文义仍不相同。

上面有关三支竹简文字的讨论，容易使人联想到西汉京房（公元前 77—公元前 37 年）所创的六十律理论。京房的六十律，就是在运用三分损益法生出十二律之后，继续依此法生律，直至六十律。《后汉书·律历志》在描述六十律时说：“是故十二律之得十七万七千一百四十七，是为黄钟之实。又以二乘而三约之，是为下生林钟之实。又以四乘而三约之，是为上生太簇之实。推此上下，以定六十律之实。”同书又说京房六十律相生之法为“以上生下，皆三生二。以下生上，皆三生四。阳下生阴，阴上生阳。终于中吕，而十二律毕矣。中吕上生执始，执始下生去灭；上下相生，终于南事，六十律毕矣。”可见六十律就是在仲吕之后再上生“执始”，继而下生“去灭”，如此上下相生，以至第六十律“南事”。

---

① 竹简照片字迹漫漶，看不清是“上”还是“下”。

如果以上对放马滩秦简的理解不误，那么关于六十律律制的理论探索，可能在战国晚期的秦国已经萌生。虽然在秦简《律书》中还看不到完整的六十律文字，但其在十二律之后仍可继续生律的义涵已经存在。由此看来，秦简《律书》在一定程度上已为六十律的产生做出了理论准备。

除十二律之外，秦简《律书》还有关于五音的记述。由于五音与十二律关系密切，这里也连带加以讨论。

先将《律书》中有关五音的简文抄录于下：

> 宫一，徵三，栩五，商七，角九。(176 下)
> 平旦九徵水；(179 第 3 排)
> 日出八宫水；(180 第 3 排)
> 蚤食七栩火；(181 第 3 排)
> 莫食六角火。(182 第 3 排)
> 日中五宫土；(184 第 3 排)
> 西中九徵土；(185 第 3 排)
> 昏市八商金；(186 第 3 排)
> 莫中七羽金；(187 第 3 排)
> 夕中六角水。(188 第 3 排)

五音之中，羽也写作“栩”。从简 184 至 188 不难看出，五音和五数的排列顺序为：

> 宫 徵 商 羽 角
> 五 九 八 七 六
> 土 土 金 金 水

由此可知，简 176“栩五，商七”当系“商五，栩七”的误抄。简 180 的“日出八宫水”，经检视竹简照片，“宫”字十分模糊，疑当为“日出八商水”。这样，简 179 至 182 五音及五数的排列形式，除缺少“宫”和“五”之外，其余与简 184 至 188 全部相同。

上列秦简《律书》五音的排次，不是由低到高的宫、商、角、徵、羽，而是五度相生的宫、徵、商、羽、角。按秦简《律书》和《吕氏春秋·音律篇》的生律次序，十二律的前五律为黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗，恰好是以黄钟为宫构成的五音，其排次为宫、徵、商、羽、角。说明秦简《律书》五音的产生，是按生律次序获得的。

《吕氏春秋·圜道》云：

> 今五音之无不应也，其分审也。宫、徵、商、羽、角各处其处，音皆调均，不

可以相逼，此所以无不受也。

可见秦简《律书》五音的产生次序，与《吕氏春秋》也是相同的，即均为宫、徵、商、羽、角。这在《淮南子・天文训》里表述为“宫生徵，徵生商，商生羽，羽生角”；在《史记・律书・生钟分》里表述为“商八，羽七，角六，宫五，徵九……故曰：音始于宫，穷于角。”并且，《史记・律书・生钟分》的五音，分别对应于数字五、九、八、七、六，与秦简《律书》五音与五数的配列是相同的。

不过，从《律书》简 176 看，还有另一种五音与五数的对应形式，即：

宫 徵 商 羽 角
一 三 五 七 九

而《管子》幼官篇和地员篇，以及《吕氏春秋》十二纪中五音与五数、五行的相配形式，也与秦简《律书》有所不同①，可见古代五音与五数、五行之间，在对应形式上并无一定。现在的问题是，秦简《律书》的五音，是先上生还是先下生？换言之，是先损还是先益？众所习知，有关五音产生的最早文献，当属战国时期（约公元前 4 世纪）成书的《管子・地员篇》，其文如下：

凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足以是生商。有三分而复于其所，以是成羽。有三分去其乘，适足以是成角。

五音的生律次序同为宫、徵、商、羽、角，但它是先上生而后下生，先益而后损。

如上所述，秦简《律书》以三分损益法产生的十二律，是先下生而后上生，即“先损后益”。而五音的产生，在律序和律位上属于十二律的前五律。既然五音与十二律同属秦简《律书》系统，其生律次序也应相同，即均为先下生而后上生，“先损后益”。这种生律法也见于《史记・律书・律数》记载：

九九八十一以为宫。三分去一，五十四以为徵。三分益一，七十二以为商。三分去一，四十八以为羽。三分益一，六十四以为角。

两种不同的生律方法，所构成的五声音阶也不一样。《管子・地员篇》为徵、羽、宫、商、角；秦简《律书》和《史记・律书・律数》为宫、商、角、徵、羽。前者是五声徵调，

---

① 陈应时：《五行说和早期的律学》，《音乐艺术》2005 年第 1 期。

后者为五声宫调。

综上所述，秦简《律书》的五音十二律，均由三分损益生律法以“先损后益”生成。据《律书》透露出的信息，对于六十律律制的理论探索，可能在战国晚期已经萌生。以往所知，十二律的律数和大数最早见于两汉文献，而秦简《律书》有关律数和大数的记述，则表明十二律生律法理论在战国晚期已经相当完备。

据《国语·周语下》记载，公元前522年，周朝即已应用传统的十二律名。然而，从曾侯乙编钟乐律铭文看，在战国早期之时（公元前433年），曾国与周、楚、晋、齐、申等国的律名尚未统一①。由秦简《律书》可知，秦国的十二律名当袭用周制，而秦国的十二律相生之法，以及有关的律数和大数等，也为后世广为传布。秦国对于中国古代音律理论的贡献，于秦简《律书》中得到了具体而确实的反映。

① 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》（上），文物出版社，1989年，第532—582页。

古代仪式中的“音声”

在中国古代信仰体系之中，有多种仪式包含着音乐表演，音乐业已成为仪式活动不可分割的组成部分。音乐与仪式的密切联系，构成了中国古代音乐的一个特殊的类别——仪式音乐。古代仪式音乐既有外显的乐舞形态，也包蕴着内在的思想涵义；既有一般意义的“音乐”，也有特殊意义的“音声”；表达音乐的工具既有狭义的乐器，也有包括乐器在内的广义的发声器。古代的仪式音乐，营造了仪式进程中的“音声环境”，具有特定的功能和意义。

一、“声”、“音”、“乐”、“音声”和“声音”

在中国古代音乐思想或音响思维里面，较早出现的是对“声”、“音”、“乐”三者的分论，之后才出现对“音声”或“声音”这种合成词的讨论。从古代儒道典籍关于“声”、“音”、“乐”的论述，可以看到古人对这三种事物的认识和理解。如《礼记·乐记·乐本》的开首云：

> 凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。声相应，故生变，变成方，谓之音。比音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐。
>
> 凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。

在这里，“声”、“音”、“乐”是三个不同的事物，它们既有区别又有联系。“声”和“音”只是“乐”的构成因素，但还不是“乐”。古代的“乐”，大体相当于我们今天的“音乐”，是高于“声”、“音”之上的事物，如《乐记·乐本》所云：

> 乐者，通伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也。知音而不知乐者，众庶是也。惟君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。是故不知声者，不可与言音，不知音者，不可与言乐。知乐则几于礼矣。

从中可以看出，“声”、“音”、“乐”三者逐级递进，具有高低优劣之分。“声”为一般动物皆可感受，“音”为一般民众皆可感知，只有君子才懂得“乐”。换言之，懂得“乐”的人，一定知道什么是“声”和“音”。由于“乐”与政相通，所以懂得了“乐”，也就基本上通晓了“礼”。

据《乐记·魏文侯》记载，魏文侯曾问乐于子夏，述说自己端冕而听古乐，则唯恐困倦昏睡，但是听郑卫之音，则不知疲倦。他对此甚有疑惑，因而请子夏予以解释。子夏经过一番论述，道出其中缘由。他说：“今君之所问者乐也，所好者音也。夫乐之与音，相近而不同。”可见喜好“音”与喜好“乐”确有相当的差异。在这一事例中，子夏还进一步说明“德音之谓乐”，即“乐”是有其意义的，而魏文侯所好，是“溺音”而非“德音”。子夏认为，郑、宋、卫、齐之音，皆非德音。“君子之听音，非听其铿锵而已也”，而是体味其中的意义。只有明了其中的意义，才可称得上懂得了“乐”。因此，历代称“郑卫之音”或“郑声”，而不称“郑卫之乐”。正因“郑声”或“郑卫之音”非“德音”，故又被斥为“亡国之音”。这类音乐没有达到儒家“乐”的理想境界，故被称为“声”或“音”。

虽然古人对“声”、“音”的技术理论层面也有一定阐述，但相比而言，古人还是更为重视“声”、“音”的思想内涵。如《乐记·乐本》云：

> 宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。五者不乱，则无沾懘之音……五声皆乱，迭相陵，谓之慢。如此，则国之灭亡无日矣。

将五声分别对应于君、臣、民、事、物，并使之有序无乱，如若“五声皆乱”，则会导致国家的灭亡。这些论述，看似玄谈附会，但从一定程度上反映了古人对音乐功能和作用的理解和认识。

这样的音乐思想不仅涉及五声，而且还扩展至乐器的音响领域。古人认识到不同乐器品种的音响特性，从而赋予其特定的内涵和意义。如《乐记·魏文侯》云：

> 钟声铿，铿以立号，号以立横，横以立武。君子听钟声则思武臣。石声磬，磬以立辨，辨以致死。君子听磬声则思死封疆之臣。丝声哀，哀以立廉，廉以立志。君子听琴瑟之声则思志义之臣。竹声滥，滥以立会，会以聚。众君子听竽笙箫管之声则思畜聚之臣。鼓鼙之声讙，讙以立动，动以进众。君子听鼓鼙之声则思将帅之臣。君子之听音，非听其铿锵而已也，彼亦有所合之也。

这里描述了不同种类乐器的音声特点，以及它们所善于表达的情感内涵。《国语·吴语》在记述吴、晋交战时说过，吴王曾“秉枹亲就，鸣钟、鼓、丁宁、錞于，振铎”，以

指挥作战，是乐器用于军事行动的史事。《乐记·魏文侯》所谓"听钟声则思武臣"，"听鼓鼙之声则思将帅之臣"，将钟、鼓与武臣和将帅联系，正反映了这两种乐器的特点和功用。不过，如同古人所言，这些乐器的声音特性和内涵，只有"君子"方可听得出来。

总之，相对于"声"、"音"、"乐"的技术层面而言，古代更为重视"声"、"音"、"乐"的思想内涵。"声"、"音"、"乐"三者既相对独立，互有区别，又相互联系，不可分割。"声"、"音"是"乐"的基本构成要素，"乐"则依赖"声"、"音"而存在，但必须有其思想内涵，且需要有思想的人即君子去感知。

在中国古代，将"音声"二字作为一个合成词运用的例子，见于《老子》的记载：

> 故有无相生，难易相成，长短相形，高下相盈，音声相和，前后相随，恒也。

其中"音声相和"的"音声"，与"有无"、"难易"、"长短"、"高下"、"前后"等一样，为一种事物相反相成的两个方面，即"音"与"声"有所不同，二者相互衬托，相依并存，由之形成"和"①。

较多提到"音声"一词的，是公元3世纪时的嵇康，他在名著《声无哀乐论》中数次讲到"音声"，这里拈取几例：

> 夫治乱在政，而音声应之，故哀思之情表于金石，安乐之象形于管弦也。
> 音声之作，其犹臭味在于天地之间。
> 音声有自然之和。
> 若夫郑声，是音声之至妙。

可以看出，嵇康所谓"音声"，既包括金石管弦之声和"郑声"之类的音乐，也包括音乐中反映出的治世和乱世之时的社会音声，可见音声的概念较为宽泛。他还指出，音声如同嗅觉和味觉那样，是可以被人类体验和感知的。

还应注意到，嵇康在《声无哀乐论》中，同时也使用了"声音"一词，如"声音克谐"、"声音和比"、"声音自当有哀乐"、"声音以平和为体"，等等。实际上，嵇康所言的"声音"，与"音声"基本同义，只是包罗更为广泛。如他在书中说：

> 若葛卢闻牛鸣，知其三子为牺；师旷吹律，知南风不竞，楚师必败；羊舌母听闻儿啼，而知其丧家。凡此数事，皆效于上世，是以咸见录载。推此而言，则

---

① 或以为马王堆汉墓帛书《老子甲本》为"意声相和"，不确。蔡仲德先生已有详论，见其所著《中国音乐美学史》，人民音乐出版社，1995年，第139—140页。

> 盛衰吉凶莫不存乎声音矣。

可见他谈论的“声音”，涵盖了日常生活中动物的鸣叫和人类的哭泣之声，“声音”的范畴已经扩展至一切声响。

其实，嵇康崇尚老庄，他那包罗一切的“音声”概念，早在《庄子·齐物论》子綦与子游的对话中即有所见：

> 子綦曰：“女闻人籁而未闻地籁，女闻地籁而未闻天籁夫！”
> 子游曰：“地籁则众窍是已，人籁则比竹是已。敢问天籁。”
> 子綦曰：“夫天籁者，吹万不同，而使其自已也，咸其自取，怒者其谁邪！”

这里已经涉及人籁、地籁和天籁，也就是人制造的声音和自然界自在的声音。值得注意的是，古人还将“无声”的概念纳入“声音”的视野，如《庄子·天地》说：

> 夫道，渊乎其居也，漻乎其清也。金石不得无以鸣。故金石有声，不考不鸣。……视乎冥冥，听乎无声。冥冥之中独见晓焉，无声之中，独闻和焉。

“无声”也能营造音声的“和”。《礼记·孔子闲居》孔子答子夏问则提到了“无声之乐”：

> 子夏曰：“五至既得而闻之矣，敢问何谓三无？”孔子曰：“无声之乐，无体之礼，无服之丧，此之谓三无。”

孔子所说的“无声之乐”，后世文献多有继承发挥，并且在佛教思想中也有体现，如《全晋文》卷一百五十七所收支遁《上书告辞哀帝》说：

> 盖沙门之义法出佛之圣，雕淳反朴，绝欲归宗，游虚玄之肆，守内圣之则，佩五戒之贞，毗外王之化，谐无声之乐，以自得为和。

这种“无声之乐”的音乐思想在中国古代影响深远，为历代思想家所推崇。

由上所述，可以得出一些初步的认识。研究古代仪式音乐中的“音声”，需要关注仪式中的一切声音。仪式中的音声有古代的“乐”，也有从今天一般概念中并非音乐的声音。古代仪式中的音声，既有自然的天籁之声，也有人为组织起来的声音；既有乐器和其他发声器营造的音声环境，也有人类甚至动物的声音，以及古人所说的“无声”之音声。

二、巫觋、“乐人”和“音声人”

古代仪式音乐的表演者，就是仪式之中音声的创造者。因此，研究古代仪式音乐中的音声，需要对音声的表演者加以考察。据目前材料看，古代仪式音乐中音声的表演者主要由两类人员构成：(一) 巫觋；(二) “乐人”或“音声人”。

巫术是古代人类经常举行的仪式活动，其中通常伴随着音乐的表演，形成仪式中音声的重要组成部分。巫术仪式当中，有一类专职的音声表演者——巫觋。《国语·楚语下》云：“在男曰觋，在女曰巫。”为简便计，这里通称为“巫”。巫既是通天达地的人物，又能操持和表演包括乐器在内的法器，还能以乐舞作为沟通人神之间的媒介。因此，在中国古代，巫应是仪式活动中音声的重要表演者。众所习知，甲骨文“舞”字即由“巫”字转化而来，巫乃舞之初文，由此可见巫、舞之间的密切关系。

史前时期，所有的人都可以从事巫术活动，人人都可以成为巫，这种情况到后来才逐渐开始分化，并出现从事巫术活动的专职人员巫觋。巫由非职业化到职业化的过程，可从《国语·楚语下》观射父答楚昭王问窥见一斑：

> 昭王问于观射父，曰：“《周书》所谓重、黎实使天地不通者，何也？若无然，民将能登天乎？”对曰：“非此之谓也。古者民神不杂，民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰觋，在女曰巫。……及少皞之衰也，九黎乱德，民神杂糅，不可方物，夫人作享，家为巫史，无有要质，民匮于祀，而不知其福，烝享无度，民神同位。……颛顼受之，乃命南正重司天以属神，命火正黎司地以属民，使复旧常，无相侵渎，是谓绝天地通。”

从这段文字，可以获知这样一些信息：人类发展历史的早期，曾经出现过人与神不分的阶段。在举行祭祀活动时，人人都可以成为巫史，以交接天神。这种情况曾经出现于少皞氏衰落时期。但是，按观射父所说，少皞氏之前，人与神是分得清清楚楚的，并有专职的巫觋来通神，这种秩序到颛顼时才得以恢复，并由他本人担任巫师，巫术开始由少数人掌握。

张光直先生对上引《国语·楚语下》的材料也有分析，他说：“观射父讲的绝天地之通的古代神话，在研究中国古代文明的性质上具有很大的重要性。神话中的绝天地之通并不是真正把天地完全隔绝。……这个神话的实质是巫术与政治的结合，表明通天地的手段逐渐成为一种独占的现象。就是说，以往经过巫术、动物和各种法器的帮助，人们都可以与神相见。但是社会发展到一定程度之后，通天地的

手段便为少数人所独占。"[①]其言甚是。这些情况,还可从新石器时代的考古发现得到印证。

河南舞阳贾湖新石器时代早期遗址出土的骨笛,早已闻名于学术界。出土骨笛的墓葬,与其他无骨笛的墓相比,都有较为丰富的随葬品,墓主人显然具有较高的身份和地位。在随葬骨笛的墓葬中,有些还有龟壳制成的摇器响,以及一些杈形骨器等具有宗教巫术涵义的器物[②]。可见墓主人具有非同一般的身份,他们应是生活在这一区域人类中的财富拥有者,同时还利用手中掌握的乐器来施行巫术仪式,他们所持有的乐器也成为具有神秘意义的法器[③]。由此来看,贾湖遗址出土骨笛的墓主人,很可能就是直接从事巫术活动的巫师,或身兼巫师的某种特殊人物。

山西襄汾陶寺新石器时代晚期遗址的音乐考古发现,也为我们提供了早期仪式音乐的音声构成信息。在该遗址发掘的众多墓葬当中,有五座早期甲种大型墓出土有特磬、鼍鼓、土鼓、龙盘、玉钺等礼乐器[④]。这五座大型墓随葬品十分丰富,而其余中小型墓则随葬品贫乏,显示出大型墓主人身份和地位的显赫,而礼乐器则成为墓主人身份和地位的标志和象征。特磬、鼍鼓和土鼓都是节奏性击奏乐器,磬且成为后世"金石之乐"的主要物质构成。鼍即鳄鱼,鼍鼓就是用鳄鱼皮蒙面的鼓,这种动物在古人思想观念中是神圣而超然的,属于人类早期动物崇拜的范畴。陶寺大墓还出有彩绘龙盘,龙是中国古代崇拜的图腾。由此可见,陶寺大型墓的主人执掌着宗教祭祀权力,只有他们才拥有并直接操纵着礼乐器,他们不仅使礼乐器成为仪式活动中营造音声环境的发声器,而且还显示着墓主人的权威。

从上述两项新石器时代考古资料来看,随着人类财产占有的多寡,贫富开始分化,出现了不同的社会阶层,而那些财富的绝对占有者,如部落、酋邦的首领,就是执掌军事和宗教事务的统帅。在早期的仪式活动中,这些人便是音声的直接制造者和表演者。实际上,他们已经扮演了巫师的角色。

从某种意义上讲,人类早期最高权力的拥有者,就是最大的巫。这种情况在中国进入历史时期之后也有反映。如殷商时期,人们信奉鬼神,事必占卜。商代的甲骨文,有王亲自占卜的卜辞,也有非王卜辞,多数占卜活动,如祭祀、求雨等,都伴有乐舞表演。有时,从事乐舞表演和乐器演奏的人,就是商王本人。请看以下辞例:

贞,王其舞,若。

---

① 张光直:《考古学专题六讲》,文物出版社,1986年,第10—11页。

② 张居中:《舞阳贾湖》,科学出版社,1999年。

③ 方建军:《中国史前音乐的仪式性因素》,《音乐研究》2004年第4期,第68—72页。

④ 中国社会科学院考古研究所山西工作队等:《1978—1980年山西襄汾陶寺墓地发掘简报》,《考古》1983年第1期,第30—42页。

贞，王勿舞。(《合集》11006正)①

王其乎戌霝盂有雨。吉。(《合集》28180)

王其乎(呼)舞……大吉。(《合集》31031)

可见在求雨仪式中，商王亲自主祭并从事巫舞活动，并在求雨仪式中“呼舞”。据《帝王世纪·第四》记载，商代汤帝为求雨甚至还勇于献身：

汤自伐桀后，大旱七年……。殷史卜曰：“当以人祷。”汤曰：“吾所请雨者，民也。若必以人祷，吾请自当。”遂斋戒，剪发断爪，以己为牲，祷于桑林之社。言示已而大雨，方数千里。

这一史事说明，王者以人而兼有神格，实质上已将政权与神权合为一体。西方学者对“王者即巫”也有论述，如弗雷泽(James George Frazer)在其名著《金枝》中曾指出，“在早期社会，王者通常既是祭司又是巫师”②。

在求雨仪式进程中，不论是专职的巫，还是商王兼任的巫，都伴随有乐舞表演。巫是人神之间的中介，他们操持乐器作为法器，以乐舞音声作为与神灵沟通的方式，以求得仪式的灵验和功效。王国维先生早已认识到巫术活动与歌舞产生的关系，他说道：“歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世……古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也。”③艺术史学者通常也将音乐的起源与巫术联系起来，其原因盖缘于此。

巫术活动在中国古代一直盛行不衰，随着社会历史的发展，巫师逐渐与王权分离并走向职业化，但巫术仪式却始终与政治权力联系在一起。如东周时期，中国南方的楚国就曾流行“巫音”，作乐者必有巫觋参与和主持。《吕氏春秋·侈乐篇》云：“楚之衰也，作为巫音。”朱熹《楚辞集注》云：“昔楚南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祀，其祀必使巫觋作乐，歌舞以娱神。”

由上所述，可知古代仪式中音声的制造和表演者，包括有巫觋这样的神职人员，其中也包括早期社会历史发展中的“王者”。巫觋应是仪式音乐中的特殊人物，

---

① 《合集》即《甲骨文合集》(郭沫若：《甲骨文合集》，中华书局，1978—1983年)的简称。由于此书按甲骨著录编号排序，无页码，故这里按照甲骨学界惯例，在引书简称后标明甲骨著录编号。另需说明，本书征引的甲骨文释文，主要参考《甲骨文合集释文》一书(胡厚宣：《甲骨文合集释文》，中国社会科学出版社，1999年)。此书是对《合集》所收甲骨的释文，依然按甲骨著录编号排序，无页码。

② 詹姆斯·乔治·弗雷泽(James George Frazer)著(徐育新等译，汪培基校)：《金枝：巫术与宗教之研究》，大众文艺出版社，1998年，第18页。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，华东师范大学出版社，1995年，第1页。

他们既善于乐舞表演和乐器演奏，营造出仪式进程中的音声环境，同时，他们也与一般的“乐人”殊有不同，在职能上属于通神的人物，这是一般“乐人”难以企及的。

除巫觋之外，古代仪式音乐中的音声表演者，绝大部分都是由专职的“乐人”或“音声人”来担任。

“乐人”一词在历史上的出现早于“音声人”，如河南信阳长台关战国楚墓出土的竹简记载有“乐人之器”编钟编磬之类即是①。《仪礼·大射》：“乐人宿悬于阼阶东”。《仪礼·燕礼》：“乐人悬”。可见“乐人”即奏乐和从事音乐表演之人。其实，在先秦文献中，属于“乐人”范围的音声表演者名目繁多，且不同时代有不同的称呼，如乐师、大师、少师、女乐、伶人、师、工，等等，不一而足②。因此，“乐人”的称谓，在一定历史时期可以涵盖巫觋以外所有从事音声表演的人。

作为音声表演者的专职“乐人”，在殷商考古中已经得到证实。如 1950 年河南安阳殷墟武官村商代奴隶主贵族大墓，虽经数次盗掘，但仍出土有虎纹石磬一件，在椁室西侧二层台上有殉葬的女性骨架 24 具，以及带有绢帛或鸟羽痕迹的小铜戈三件，郭宝钧先生认为这些女性骨架是墓主人的姬妾，小铜戈是“舞干羽”的戈，而不是实用的兵器③。换言之，戈就是乐舞所用的舞具。李纯一先生则进一步指出，这些女性骨架不仅包括姬妾，而且有一些应是古代所谓的“女乐”④。她们就是专门从事乐舞表演的“乐人”。

古代盛行殉葬之风，尤其以商代殉人为甚。古人事死如事生，而“乐人”正是为商王生前从事仪式活动表演乐舞的人员，因此，以“乐人”殉葬完全有其可能。据《墨子·节葬》所载：“今王公大人之为葬，埋则异于此，必大棺中棺，华阘三操，璧玉即具，戈、剑、鼎、鼓、壶、滥，文绣素练，大鞅万领，舆马、女乐皆具。”可见除礼乐器、车马器等之外，确有专门从事乐舞表演的“女乐”随葬，这种葬制和规格，同样成为墓主人身份和地位的象征。

据《史记·殷本纪》记载：“于是使师涓作新淫声，北里之舞，靡靡之乐。”师涓当为殷之乐师无疑。又据《史记·殷本纪》所述，殷之大师、少师曾执其祭乐器奔周。大师和少师也为官名，其职掌也应与奏乐有关。据曹定云先生研究，安阳武官村大墓的殉葬者有的应是王室的侍从、亲信或近臣⑤。因此，商墓殉人中“女乐”的身份，恐不能一概视之为“音乐奴隶”，她们之中有一些人可能是墓主人的宠幸。

---

① 河南省文物研究所：《信阳楚墓》，文物出版社，1986 年，第 129 页。

② 李纯一：《先秦音乐史》(修订版)，人民音乐出版社，2005 年，第 108—109 页。

③ 郭宝钧：《一九五〇年春殷墟发掘报告》，《中国考古学报》1951 年第 5 册，第一、二分合刊，第 1—61 页。

④ 李纯一：《先秦音乐史》(修订版)，人民音乐出版社，2005 年，第 44 页。

⑤ 曹定云：《殷墟武官村大墓墓主考》，《中原文物》1988 年第 3 期，第 39—47 页。

以“乐人”殉葬的葬俗，在西周时期仍然存在，如河南鹿邑西周早期长子口墓发现殉人 14 个，均为青少年男女。棺外两侧各有 1 个殉人，这两个殉人的位置在乐器排箫和编庸的附近，发掘者认为他们应为“奏乐的奴隶”①。说这些殉人的职事为奏乐是不错的，但这些“乐人”未必就是奴隶。又如陕西宝鸡茹家庄西周墓（BRM1 乙）二层台上有殉人 7 名，皆为青少年男女②。此墓出有乐器铎 1 件和甬钟 3 件，这些殉人中有些可能是演奏这些乐器的“乐人”。

以“乐人”殉葬的乐殉制度一直持续到战国时期，如湖北随州战国早期（公元前 433 年）曾侯乙墓③，除出土编钟、编磬、排箫、琴、瑟、建鼓等乐器外，还有 21 名青年女性殉葬，在这些殉人当中，应有一些属于《墨子・节葬》所谓的“女乐”。

古代音声的表演者不仅职业化，而且还表现出世袭化的倾向。据《周礼》记载，西周时有各种乐官或乐师，并各司其职，如钟师、磬师、镈师、鼓人、瞽、矇、瞍等即是。见于西周金文的师氏，有一些即职事乐师。从金文资料可知，西周时的乐官或乐师，存在着世袭制度，如师嫠簋铭文记载：

> 王若曰：“师嫠，在昔先王小学，女（汝）敏可事，既命女（汝）更乃祖考嗣（司）小（少）辅（傅）。今余唯申京乃令，令女（汝）嗣（司）乃祖旧官小（少）辅眔（暨）鼓钟……”④

这项金文材料的少傅与鼓钟对称，均应为乐官名。师嫠的祖考曾任少傅与鼓钟，此次他本人受王册命而继任旧官，足见乐官在家族中是可以世袭的。又如大克鼎铭文记载：

> 王若曰：“克，昔余既令女出入朕令，……锡女（汝）史、小臣、霝龠、鼓钟……”⑤

其中克这个人还见于克钟、克鼎，其官至善夫。这项材料说明，克受到王的赏赐，将乐官霝龠、鼓钟归为己有。从官名推测，霝龠、鼓钟均与乐器有关，前者可能相当于

① 河南省文物考古研究所等：《鹿邑太清宫长子口墓》，中州古籍出版社，2000 年。

② 卢连成、胡智生：《宝鸡強国墓地》，文物出版社，1988 年，第 277 页。

③ 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》，文物出版社，1989 年。

④ 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成释文》，香港中文大学中国文化研究所，2001 年，第 458 页。

⑤ 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成释文》，香港中文大学中国文化研究所，2001 年，第 409 页。本书释龠为龢，今不从。

《周礼》之籥师,后者与师孷所任相同。

“乐人”的世袭制度,在后世延续下来,如《左传·成公九年》所说的春秋时期楚国伶人钟仪,就是继承其“先父之职官”。

上述史料还显示,不仅乐器可以作为交往的馈赠,而且乐师也可作为赏赐或馈赠品。这种情况在东周时期仍然存在,如《左传·襄公十一年》云:“郑人赂晋侯以师悝、师觸、师蠲;广车、軘车淳十五乘,甲兵备,凡兵车百乘;歌钟二肆,及其镈、磬;女乐二八。晋侯以乐之半赐魏绛,……魏绛于是乎始有金石之乐,礼也。”其中的师某均为乐师,郑人将其与钟、镈、磬等乐器以及女乐一并赠予晋侯,晋侯则“以乐之半”赏赐魏绛。可见音声的表演者依然属于私有财产,可以由其所有者自由转赠。这些音声表演者,多非自由独立的“乐人”,而是被封建奴隶主所供养。不过,虽然如此,考古和文献材料均表明,音声表演者的身份地位并不整齐划一,而是因其具体情况而有所差异。总的看来,音声表演者并非属于奴隶阶层,而是有一定的社会地位。

“音声人”的称谓出现较晚,据现有史料,这种称谓最早约出现于唐代。唐代除有“乐人”之外,还有所谓的“音声人”。据《新唐书·礼乐志》记载,“唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟,隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。”可见,“乐人”、“音声人”、“太常杂户”等属于不同的音声表演者,但都可“总号”于“音声人”名下。

据《唐大诏令集》卷八十一记载,“太常音声人,本亦犯罪没官者,后以历代相承,遂成为官贱民之一”。由此可知,唐代音声表演者“音声人”的社会地位已经发生变化,属于贱民阶层。

又据《唐会要》卷三十四记载:

> 太常乐人,本因罪谴没入官者,艺比伶官。前代以来,转相承袭。或有衣冠继绪、公卿子孙,一沾此色,累世不改。婚姻绝于士庶,名籍异于编甿。大耻深疵,良可矜愍。其大乐、鼓吹诸旧乐人,年月已久,时代迁移,宜并蠲除,一同民例。但其律之伎,积学所成,传授之人,不可顿阙,仍令依旧本司上下。若已经仕宦,先入班流,勿更追补,各从品秩。自武德元年配充乐户者,不在此例。

从中可见,唐代乐人的待遇,因为不同的身世以及各自的特殊情况而有差异,不可一概而论。唐代的音乐从业者,在“乐人”或“音声人”这一名目下,还有一些不同的称号,他们的身份地位也不尽一致。秦序先生对此研究甚详①,这里不再赘述。

① 秦序:《中国艺术通史·隋唐卷(上编)》,北京师范大学出版社,2006年,第136—154页。

综上所论，中国古代仪式音乐的表演者具有两分现象：一类音声的表演者是仪式程序中的特殊人物巫觋，另一类则是巫觋以外的“乐人”或“音声人”。巫师的地位甚高，早期甚至由“王者”兼任，巫在仪式音乐的表演中发挥着通天达地的职能；另一类音声表演者是名目繁多的各种职业“乐人”和“音声人”，他们在不同的历史时期，具有不同的社会身份和地位，并最终形成身份地位高低贵贱的两极分化。

三、“乐人之器”与音声环境

由于中国古代的乐谱文本保存下来的不多，加之仪式音乐的表演也已随时间的消逝而湮没于历史之中，所以对于古代仪式音乐的音响过程，我们便难于通过音乐作品本身来加以了解和认识。不过，考古发现有大量的古代礼乐器，且有相关的考古学文化背景资料，这使我们能够结合古代文献，对于表演音乐作品的“乐人之器”进行考察，在一定程度上来了解当时仪式音乐及其音声环境。

古代仪式音乐中的乐器，在文献记载中还被称为“祭乐器”，以突出其祭祀用途。在编钟等乐器的铭文中，乐器还被称作“宗彝”。铭文显示，乐器作为宗庙彝器，已经成为以血缘关系形成的宗族或家族的重器和宝器，是礼乐文化的象征性器物。

如前所述，仪式音乐音声的概念是较为宽泛的，而古代用于制造音声的乐器也有较为宽广的范围。大致看来，仪式音乐中的乐器可分为两类。一类是属于“乐人之器”的用于奏乐的乐器，如编钟编磬之类的“金石之乐”，这类乐器当然偏重于奏乐功能；第二类虽然也是乐器，如陶铃、铜铃以及中国南方出土的镛、镈等，但多为单件使用，不成编列组合，因此它们的使用应该偏重于发声功能。由此可见，这两类乐器一类偏重于“乐”，一类则偏重于“声”。它们所发出的音响，在仪式活动中都能营造出一定的音声环境。

以下结合一些考古发现的实例来做出具体的分析。

1986 年，四川广汉三星堆商代晚期古蜀国遗址得以发掘，其中有两座著名的祭祀坑，分别编为一号坑和二号坑。二号祭祀坑为长方坑，分上、中、下三层，出土大量青铜器和玉石器，包括礼器、乐器和祭器，并有仪仗用品（非实用兵器）、青铜神像以及神灵、巫祝等铜像。乐器有各式铜铃 43 件，并有铃架及铜挂饰伴出[①]。这些礼乐器，当是在进行完祭祀仪式之后埋藏下来的。

三星堆祭祀坑出土的乐器铜铃有多种型式，在商代出土铜铃中是一个考古单元出土式样最多的。三星堆铜铃有些仍存铃舌，有些铃舌虽已脱落，但从铜铃都有悬舌构造和装置看，其发音方式无疑为通过外力摇击使铃舌碰撞铃体发出音响。

---

① 四川省文物考古研究所：《三星堆祭祀坑》，文物出版社，1999 年。

《周礼·春官·巾车》云:“大祭祀,鸣铃以应鸡人。”从三星堆铜铃与如此众多的祭祀用品共出判断,殷商时期的蜀人已将铜铃用之于祭祀活动。作为祭祀乐器,铜铃虽然不能奏出旋律性较强的乐曲,但其音响所构成的音声环境,很可能在仪式活动用作祭祀者的施法工具,从而产生沟通天地人神的效应。从这些情况看,与其说铜铃发出的音声具有娱乐性,不如说它更具有神圣性或神秘性。铜铃的音声,产生了神圣而神秘的非音乐性和语义性符号功能。

象铜铃那样并非主要用于奏乐的古代乐器,在中国南方商周时期的镛(俗称大铙)、镈和甬钟上同样得到表现。南方出土的这三种乐器多埋藏于山间或江河之畔,并且大多是单件埋藏,很少有共存物伴出,而不是象中原地区同类青铜乐器如编庸、编钟、编镈那样成组成套。南方青铜钟类乐器的这种出土情况,应与特定的区域文化相关,是当时祭祀山川、江河乃至风雨、星辰等仪式活动的遗存。

商周时期,人们崇拜山川等自然神,这种情况在殷商甲骨文中有所反映:

舞岳,有[从雨]。勿舞岳。(《合集》9177 正)
壬午卜,扶,奏丘,㱿南雨。(《合集》20975)
即川,燎,有雨。(《合集》28180)
即于岳。(《合集》30675)
庚午,其桒雨于山。(《合集》30173)
丙寅卜,其尞于岳,雨。(《合集》34199)
□□卜,今日□舞河暨岳,[又]从(纵)雨。(《合集》34295)

上引卜辞中的“岳”、“丘”、“山”、“川”、“河”即为施祭的对象或地点,而祭祀的目的常是求雨。从卜辞中的“奏”、“舞”看,当时的祭祀求雨仪式有乐器演奏和乐舞表演。据《礼记·王制》记载:“天子祭天下名山大川,五岳视三公,四渎视诸侯。诸侯祭名山大川之在其地者。”又《礼记·祭法》云:“山林、川谷、丘陵,能出云,为风雨。”又《左传·僖公十九年》云:“卫大旱,卜有事于山川。”由此可见,古人确将山川作为施祭的对象或地点,在干旱时祈雨于山川河谷。

据迄今考古发现,中国北方商代乐器有编庸、编磬、埙等乐器,这些乐器的音列构成一般为三声、四声或五声,属于旋律乐器,它们当然可以演奏旋律性较强的乐曲,并可与安阳地区出土的殷商甲骨文所记奏乐或舞蹈情况相联系,这些乐器在仪式活动中的演奏突出了音乐的娱乐功能。

中国南方出土的乐器则有不同的情形。南方发现的商周青铜乐器,如镛、镈等,多为单件或独立出土,而不象中国北方那样出土乐器多为成组或成套。这些单件乐器并不能演奏乐曲的旋律或旋律框架音,但它们或可象当今中国南方少数民族(如云南傣族)乐器铓锣那样,在仪式场合伴随着乐舞的表演来加强节奏和节拍。

就此看来，中国南方的镛、镈虽然不是编组乐器，但仍然可以应用于音乐演奏。

不过，在我们看来，与其说中国南方的镛、镈主要用作音乐演奏，不如说它们的主要功能是用来营造仪式中神圣的音声环境。就湖南的考古发现来看，那种大型的镛常埋藏于高山之上，且通常是镛口朝上，有的距地表较浅，有的略深一些。这种现象恐不能仅仅解释为当时的收藏所致，而很可能反映了一定的信仰观念。镛的口部朝上，不只是演奏方式的暗示，即这种乐器是竖立起来插置，使得镛口朝上；更重要的是，这种置放方式可能隐喻着将镛的声音传达于天，以达到天人沟通。

据上所述，中国南方考古发现的铃、镛、镈等青铜乐器，从其奏乐情况看均属于节奏性乐器，其音乐性能主要是用来发出铿锵的“金声”，因而它们在仪式中的功能更注重其“音声”及其所营造的音声环境。换言之，这类乐器的演奏更注重它们的符号功能，即这些青铜乐器的音响具有象征意义。如同曹本冶所指出的那样，这些乐器的“音声”“是带出信仰和仪式的意义及其灵验性的媒介”①。

史载周公制礼作乐，礼乐之兴，在西周时期已经达到繁盛。以编钟编磬为主构成的礼乐器组合，成为周朝“金石之乐”的标志。与南方乐器相比，中原地区的周音乐文化系统在乐器构成上金石并用，钟磬等金石乐器多为编组演奏，而不象中国南方重金轻石。在演奏形成的音声环境上，南方重“声”，中原地区则重“乐”。如陕西扶风出土的著名的中义编钟和柞编钟，都是八件合为一套，具备羽—宫—角—徵音阶结构，音域达三个八度。又如西周晚期的编磬，已经形成十件组合的编制，如近来在陕西韩城梁带村发现的芮国编磬，经测音可以构成宫—角—徵—羽—宫—商—角—徵—羽—宫五声音阶②。这些金石之乐构成的礼乐器，均为旋律乐器，且是主奏乐器，它们在仪式音乐的表演中成为重要的伴奏乐器。从此而看，中原地区周音乐文化所反映的音声环境，多偏重于“乐”的方面，乐与礼配合，其娱乐性是显而易见的。

古代贵族阶层的人，生前将乐器用于祭祀之中，死后仍将其作为重器而埋藏于墓葬之中或其周围，与墓主人的其他随葬品形成不可分割的组成部分。这是古人视死如生的体现。2006年，在甘肃礼县大堡子山秦公陵园墓葬区，发现有一座祭祀坑，时代属于春秋早期③。祭祀坑中埋藏有乐器编钟、编磬、编镈以及乐器配件等，这些乐器都是西周同类乐器的继承和发展，在形制、组合和音阶构成上均承自

---

① 曹本冶：《仪式音乐研究的理论定位及方法》，载曹本冶等主编《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，人民音乐出版社，第281页。

② 方建军：《新出芮国乐器及其意义》，《音乐研究》2008年第4期，第34—39页。

③ 早期秦文化考古联合课题组：《甘肃礼县大堡子山早期秦文化遗址》，《考古》2007年第7期，第38—46页；早期秦文化联合考古队：《2006年甘肃礼县大堡子山祭祀遗迹发掘简报》，《文物》2008年第11期，第14—29页。

西周。与西周乐器多出自窖藏不同，秦公陵园的乐器被有序地埋藏于祭祀坑，而与其他的物品区别开来。由于这种祭祀坑专门埋藏乐器，故通常也被学者称为“乐器坑”。可以看得出来，大堡子山秦公陵园的祭祀乐器，在仪式音乐表演中象西周中晚期乐器那样，仍旧偏重于音声的“乐”的方面。类似大堡子山乐器坑的考古实例，在河南新郑郑国祭祀遗址也有发现①，只是郑国祭祀遗址的乐器坑在乐器埋藏规模上更大，数量更多，足见当时祭祀仪式中音乐确是不可或缺的重要程序，其隆重和盛大可想而知。

东周至汉代，祭祀音乐盛行不衰，这在考古发掘中得到印证。1999—2001 年，山东章丘洛庄汉墓发掘众多的陪葬坑和祭祀坑，作为祭祀仪式所用的主要物件，在洛庄汉墓 14 号“乐器坑”发现有大量祭祀乐器②。乐器坑规模宏大，长 22.6 米，宽 2.3 米，深 2.5 米。洛庄汉墓乐器坑随葬乐器有编钟、编磬、琴、瑟、鼓、錞于、钲、铃等乐器 140 余件，这些乐器的演奏，当能营造出更为丰富多彩的音声环境。

四、音声的功能及意义

祭祀活动在古代是国家的头等大事。正如《左传·成公十三年》所言，“国之大事，在祀与戎”。以乐舞祭祀，一直是古代人们沿用不衰的仪式手段和程序。如《墨子·三辩》和《吕氏春秋·古乐篇》所载的商代乐舞《濩》③，便是为歌颂商汤的开国功勋而创作。《周礼·春官·大司乐》说：“舞《大濩》以享先妣。”可见《濩》乐是在祭祖仪式中表演的。《濩》在殷墟出土的商代甲骨文中也有所见，例如：

> 乙亥卜，贞王宾大乙《濩》。亡尤。（《合集》35499）
> 丁卯卜，贞王宾大丁《濩》。亡[尤]。（《合集》35516）
> 乙卯卜，贞王宾且(祖)乙《濩》。[亡尤]。（《合集》35681）

从中可知，《濩》乐是用来祭祀诸如大乙(即汤)、大丁、祖乙等商代直系先王的。

西周时期的乐舞《大武》，是周人祭祀其祖先武王的乐章。《周礼·春官·大司

---

① 河南省文物考古研究所：《新郑郑国祭祀遗址》，大象出版社，2006 年。

② 济南市考古研究所等：《山东章丘市洛庄汉墓陪葬坑的清理》，《考古》2004 年第 8 期，第 3—16 页。

③ 《墨子·三辩》：“汤放桀于大水，环天下自立以为王。事成功立，无大后患，因先王之乐，又自作乐，命曰《濩》。”《吕氏春秋·古乐篇》：“殷汤即位，夏为无道，暴虐万民，侵削诸侯，不用轨度，天下患之。汤于是率六州以讨桀罪，功名大成，黔首安宁。汤乃命伊尹作为《大濩》，歌《晨露》，修《九招》、《六列》，以见其善。”

乐》:"舞《大武》以享先祖。"又云:"大祭祀,宿县(悬),遂以声展之。"这是说,大祭祀前夕,大司乐必须悬挂好编钟、编磬,并检查其音列是否准确。可见周人对于祭祀活动用乐的重视程度。

在祭祀中用于制造音声的乐器,都是用来祭祀祖先的仪式物件。青铜编钟的铭文,内容多为颂扬祖先功德的祭辞,几乎每篇都与祭祀祖先有关。正如《礼记·祭统》所言:"铭者,论撰其先祖之有德善、功烈、勋劳、庆赏、声名,列于天下而酌之祭器,自成其名焉,以祀其先祖者也。显扬先祖,所以崇孝也。"刻铸铭文的目的,就是要称扬和保持其家世的尊荣地位,永世享受其特权。下引西周编钟铭文即其例证:

一式㾓钟:"追孝于高祖辛公、文祖乙公、皇考丁公龢(和)鐳(林)钟。"①

二式㾓钟:"敢作文人大宝协龢钟,用追孝𩛥祀。"②

㝬钟:"惟皇上帝百神,保余小子,朕猷有成亡竞。我唯司配皇天,王对作宗周宝钟。仓仓悤悤,雉雉雝雝,用卲格丕显祖考先王。先王其严在上,㿝㿝斁斁,降余多福,福余顺孙,参寿唯利,㝬其万年,畯保四国。"③

师丞钟:"师丞肇作朕烈祖虢季究公、幽叔,朕皇考德叔大林钟……师丞其万年永宝用享。"④

楚公逆钟:"楚公逆祀厥先高祖考、大工、四方首。楚公逆出,求厥用祀四方首。"⑤

虢季钟:"用享追孝于其皇考,用旂万寿,用乐用享,季氏受福无疆。"⑥

𠭰钟:"𠭰作宝钟,用追孝于已伯,用享大宗。用濼好宾,𠭰眔蔡姬永宝用邵大宗。"⑦

---

① 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第218页。

② 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第219页。

③ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第226—227页。

④ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第107页。旧释师臾钟,今从吴镇烽所释,见吴镇烽:《考古文选》,科学出版社,2002年,第109页。

⑤ 李学勤:《试论楚公逆编钟》,《文物》1995年第2期,第69—72页。

⑥ 河南省文物考古研究所等:《三门峡虢国墓》,文物出版社,1999年。

⑦ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第53页。

兮仲钟:“兮仲作大林钟,其用追孝于皇考纪伯,用侃喜前文人,子子孙孙永宝用享。”①

鲁原钟:“鲁原作龢钟,用享考。”②

单伯昊生钟:“用保奠。”③

上述编钟的铭文表明,周人制作编钟,是为了称颂、追念和祭祀祖先。

当然,仪式中的音声尤其是乐舞之类,其本身还具有娱乐功能,但这种娱乐是神圣的,在愉悦神灵的同时,也使仪式的参与者获得愉悦。因此,仪式中的音声,其娱乐功能便具有双重性,即一方面娱神,另一方面则娱人,可谓娱神和娱人并重。这在古代编钟的铭文中可以得到印证:

一式瘐钟:“用昭格喜侃乐前文人。”④

二式瘐钟:“昭格乐大神。”⑤

师丞钟:“用喜侃前文人。”⑥

井叔采钟:“用喜乐文神人,……永日鼓乐兹钟。”⑦

虢季钟:“用乐用享。”⑧

觑钟:“用濼好宾。”⑨

由此可见,奏乐和娱乐是古人制造编钟的主要目的之一,编钟的演奏便是用来娱神

---

① 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第36页。

② 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第8页。

③ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第48页。

④ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第218页。

⑤ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第219页。

⑥ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第107页。

⑦ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第436页。

⑧ 河南省文物考古研究所等:《三门峡虢国墓》,文物出版社,1999年。

⑨ 中国社会科学院考古研究所:《殷周金文集成释文》,香港中文大学中国文化研究所,2001年,第53页。

和娱人，以音乐或乐舞来取得与祖先神的沟通。后人在祭祀祖先时演奏人间的音乐，这种音声环境客观上便产生了神圣的娱乐功能。于是，音乐已不是毫无意义的音声，而是包蕴着丰富的内涵。乐器也不仅是一种声音表达工具，而是具有象征意义的仪式物件。

以音声娱神的主要手段，是祭祀活动中的器乐或乐舞表演。不过，这种娱乐并非一般意义的娱乐，而是有着一定的追求，那便是古人崇尚的“和”的境界。古代思想家主张礼乐各有其主，如《乐记》所言，礼者天地之别也，乐者天地之和也。古代编钟的制造，就是演奏协和的音乐，这在编钟的自名中表达得十分清楚：

一式、三式瘐钟，叡钟：“和林钟。”①
二式瘐钟：“大宝协和钟。”②
四式瘐钟：“协钟。”③
中义钟、逑钟、梁其钟：“和钟。”④
虢叔旅钟：“大林和钟。”⑤
走钟：“宝和钟。”⑥
南宫乎钟：“大林协钟。”⑦

十分明显，编钟自名里的和林钟、和钟、协钟、协和钟等，均表示编钟演奏所具备的协和与调和功能，这无不反映出当时人们对音乐之和的强烈追求。由此可见，西周时期的宫廷礼乐，包蕴的是一种协和思想，这种音乐之和思想，成为周人制礼作乐的突出主题。协和思想依托于音乐，其终极目的应是追求社会的协和，是古人治国兴邦的方略。正如爱弥尔·涂尔干(Emile Durkheim)所说，仪式的功能不仅

① 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成》第一册(246、252、92)，中华书局影印，1984年。

② 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成》第一册(247—250)，中华书局影印，1984年。

③ 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成》第一册(257—259)，中华书局影印，1984年。

④ 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成》第一册(23—30、188.1、189.2、191)，中华书局影印，1984年。

⑤ 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成》第一册(238.2、239.2、240.2、241、244)，中华书局影印，1984年。

⑥ 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成》第一册(54—58)，中华书局影印，1984年。

⑦ 中国社会科学院考古研究所：《殷周金文集成》第一册(181.1)，中华书局影印，1984年。

是表面上所呈现的“强化信徒与神之间的归附关系”,实际上它所强化的是“作为社会成员的个体对其社会的归附关系。”①祭祖仪式及其用乐的目的和功能便在于此。

综上所述,在古代仪式活动中,音乐是其中的媒介物,可以作为通神的中介和手段。音声可谓人类营造出的一种超然之物,应用于仪式之中便具有一定的神圣和神秘意义。考古发现显示,中国古代仪式活动中的乐器有的重“声”,如中国南方商周青铜乐器大多如此;同时,有一部分乐器则偏重于“乐”,如中国北方以中原地区为中心的仪式音乐所用乐器即如此。包括音乐在内的音声或音声环境,是古代仪式活动的重要组成部分。古代仪式既有宗教信仰性质的,也有各种礼仪性质的,因而仪式音声也有神圣与世俗之别,或世俗之中包含着一定的神圣因素。

(原载曹本冶主编:《仪式音声研究的理论与实践》,上海音乐学院出版社,2010 年)

① Durkheim, Emile. *The Elementary Forms of Religious Life*. Translated and with an introduction by Karen E. Fields. New York: Free Press, 1995, 227.

铜钹说略

铜钹，从古至今，别名颇多。唐杜佑《通典》："铜钹，亦谓之铜盘。"明张自烈《正字通》："铜钹，今铙钹也"。在当今民间吹打乐中，有称铜钹为齐钹、擦、铰子等；在少数民族地区，还另有别称，如土家族称其为头钹、二钹，藏族称其为布哉或钹起等。

名称如此芜杂，其形制在古代究竟怎样？与现今所见者是否相同呢？可征引下列典籍，以见其概。

> 铜钹，……其圆数寸，中间隆起如浮沤，……以韦贯之，相击以和乐。（《通典》）
>
> 铜钹，……今浮屠氏法曲用之……然有正与和，其大小清浊之辨欤。（陈旸《乐书》）
>
> 铜钹，……其圆数寸，中间隆起如浮沤……铜铙，浮屠氏所用浮沤，器小而声清，世俗谓之铙，其名虽与四金之铙同，其实固异矣。（《文献通考》）

陈旸《乐书》还绘有铜钹图，可参考。

以石窟寺中的壁画造像以及考古所见实物、音乐图像等资料与上引文献记载比照，正相一致。如云冈第六窟西壁最上层的击钹乐人；麦积山127窟石刻造像背光上的击钹伎乐人；龙门石窟万佛洞的击钹伎乐人；前蜀王建墓石刻击钹乐人；1971年5月河南安阳县洪河屯村北齐墓出土的黄釉瓷扁壶腹部所绘乐舞图像中的击钹乐人；1977年春陕西扶风上采公社金代窖藏出土的两副铜钹，一副有穿孔，一副所无。据铜钹自铭，知为当地所造。

凡此均可表明，古代铜钹为圆形、铜制，中间突起如水泡，或有孔，可系皮绳之类为带；或无孔，手持相击以和乐。又可按其形制大小分为正铜钹、和铜钹、铙等。这里所谓铙，应与殷商之青铜铙（考古发现的商铙无自铭为铙的，或以为应称之为镛）区别开来。铜钹这种形制，与今日所见者基本相同。

铜钹在我国的使用，可能与佛教有关。

佛教自东汉永平十年（公元67年）由印度传入中国，而铜钹作为佛教法会法器也

当随之或随后传入。至晚在东晋法显(公元337—422年)所著《佛国记》中已有“敲铜钹”的记载。此器传入中国后,其名称之文字记载也略有异。现引数例,以见其详。

箫笛琴箜篌,琵琶铙铜拔。(《法华经》方便品第二条)

铜钹,亦为跋。……有作钹,无所从。(唐·慧琳《一切经音义》二十三《妙法莲花经》)

西凉者,……其乐器有……铜拔。(《隋书·音乐志》)

铜拔……亦谓之铜盘。(《旧唐书·音乐志》)

又曰:“铜钵,是西凉乐也。”(《太平御览》)

无论跋、拔或钵,其为铜钹则无疑。而铜钹在佛教法会中的演奏方法之一,当如法显所说的那样,可能把铜钹悬起来,以槌“敲”击。

铜钹作为乐器用以伴奏歌舞的历史,文献记载最早可追溯到前凉张重华永乐元年,即公元346年。据《隋书·音乐志》记载:“天竺者,起自张重华据有凉州(公元346—353年),重四译来贡男伎,天竺即其乐焉……乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等九种,为一部。”按天竺乐始自印度传入西域。同书和《旧唐书·音乐志》所记西凉乐、安国乐、龟兹乐和康国乐等所用乐器中也有铜钹。这些音乐多属当时西域少数民族音乐。又安阳出土的北齐黄釉瓷扁壶上的乐舞图像由五人构成,一舞者,三伴奏者,所用乐器有笛、琵琶和铜钹,击钹者双手握钹抬至胸前演奏,另有一人拍手助兴。此五人皆深目高鼻,头戴胡帽,身穿窄袖广衫,着高靴,这些都属当时西域人的形象。还可举1973年陕西三原县陵前公社唐李寿墓出土的石椁刻画,其中有立部伎和坐部伎奏乐图(图1),所用乐器与《旧唐书·音乐志》所说的龟兹乐和安国乐多相吻合。击钹者双手高举过肩与耳齐,似刚击毕一声。



图1 唐李寿墓石椁刻画立部伎(左)、坐部伎(右)奏铜钹者(摹本)

综合上述材料，可以说，铜钹作为乐器最初被应用于我国西北少数民族地区的乐舞中，之后，逐渐传入中原地区并被广泛使用。当时铜钹在乐舞中的演奏方法大致是这样：一为双手持钹，在胸前或左右或上下相击，摆动幅度较小，一般说来，力度可能不是很强；另一为双手持钹在胸前相击，尔后迅速向上扬起，余音较前一种击法为长，力度亦稍大。

（原载《乐器》1986年第6期）

《律吕精义·乐器图样》读札

明代学者朱载堉，毕生沉潜于乐律算术等学，著述颇丰，《律吕精义》即其重要乐律学著作之一。大家知道，朱载堉以发明十二平均律闻名于世。实际上，他对古乐器也有专门的研究，并与他的乐律学理论互为关联，其论说主要见于《律吕精义》卷八和卷九的“乐器图样”①。

《律吕精义》分为内、外两篇，每篇各有十卷。内篇卷一至卷五论乐律、候气等，卷六和卷七论旋宫琴谱，卷八和卷九论八音乐器，卷十论审度、嘉量和平衡。外篇卷一至卷十论乐律、礼乐及舞学等。全书虽然有多处涉及乐器，但主要还是集中于卷八的“乐器图样第十之上”和卷九的“乐器图样第十之下”。

“乐器图样”部分的撰写，在乐器分类上基本沿袭前代的传统，仍以乐器的制作材料即“八音”统领全部。不过，朱氏对“八音”的先后次序，则有自己的一些看法。他认为，“八音”“本无一定次序方位，而陈旸《乐书》配八卦八风，盖系穿凿附会”。同时，他从乐器制造和调律角度，提出应“以竹音为先”。这些看法都是有道理的。

从文献记载看，“八音”以乐器的制作材料来分类，在排序上确无特别的规定，而朱氏从音乐实践角度，将“竹音”列为首位，实因“律管乃万事根本”。在“乐器图样”中，“八音”的先后顺序为竹、匏、土、丝、金、石、革、木，并按照乐器的演奏方式和音乐性能，将其分为三类。他说：“埙篪箫管、籥篴笙竽，凡口吹者，是一等也；琴瑟与歌，相须为用，次一等也；金石革木，不过节乐而已，又一等也。”显然，他将管乐器列为首位，弦乐器次之，击乐器殿后。

正因朱氏强调“以竹为先”，故他在“乐器图样”中首论竹制乐器。他说：“八音之内，当以竹音为首；竹音之内，当以律管为首。律管之为器，吹之以候气，奏之以和声。”可见，他将竹管乐器推至“八音”之首，目的还是强调律管的重要，以使乐器制造在音律上合乎音乐演奏的要求。他认为，“盖弦有缓急，非管无以定，定弦须用管，必然之理矣”。以管定弦，是朱氏基于音乐实践而得出的合理结论。从乐队定音来讲，竹律作为标准定音器，虽然会因温度、湿度、吹奏力度等的不同而发生一些

① 朱载堉：《律吕精义》，冯文慈点注，人民音乐出版社，1998年。

改变，但由于管长和管径固定，故在黄钟律高上具有相对的稳定性。而弦乐器则不然，弦的张弛松紧比较容易发生变化，因此会影响到它的固定音高。这样看来，朱氏主张以竹为先，以管定律，是符合乐器演奏实际的。

在竹制乐器当中，朱氏绘有大、中、小三种型号的律管图，分别为低音组、中声组和高音组律管，即"倍律大管小样"、"正律中管小样"和"半律小管小样"。每组律管均为十二支，皆以十二律吕排序，并附有管长、管外径和管内径尺寸。每支管的吹口一端，均开有大小相同的U形豁口，以便吹奏发音。这与朱氏"律有长短广狭，惟吹口则无异"的说法正相吻合。由此而看，朱氏律管的吹法类似洞箫，其形制应为开管。

朱氏认为，"管即律，律即管，一物而二名也。"《礼记·礼运》云："五声、六律、十二管，还相为宫也。"这里的"十二管"，应指十二律管。由此看来，管确可作为律。但是，据文献记载，管还是另外一种吹奏乐器，而非作为定音所用的律。如《诗经·商颂·那》："鞉鼓渊渊，嘒嘒管声。既和且平，依我磬声。"又《周礼·春官·小师》："小师掌教鼓、鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。"注云："管如篴而小，并两而吹之，今大予乐官有焉。"朱氏批评先儒，认为他们不识管，这种"并两而吹"的双管并非管。其实，《诗经》《周礼》言之的管应为吹管乐器，而不是定律器。因此，管和律是否"一物而二名"，应视具体情况而定，不宜一概而论。

对于管和箫，朱氏也有比较。他说："若管与箫，则大同而小异。特而吹之，是谓之管；编而吹之，是谓之箫。亦犹钟磬之有特有编也。"这是说，单管的洞箫，与律管基本相同。而将洞箫编联，则成为排箫。他还说："箫即是管，管即是律，其长短广狭皆与算术合。"然而，朱氏所制律管为开管，若编而吹之，则与闭管之排箫的发音原理有异。实际上，该书另有排箫线图，形制为先秦时期所见的参差型，即由低音到高音，管长依次递减。他所描绘的排箫以十二律编排，并认为排箫尚左，即发音为左低右高。而宋代陈旸则认为排箫发音右低左高。但是，从演奏角度考虑，排箫的高低音究竟是在左还是在右，取决于个人的吹奏习惯，恐怕不会一成不变。

"乐器图样"之中，绘有"六律特管小样"和"六同特管小样"，均为独立的单管，未予编联。而"六律编管小样"、"六同编管小样"、"十二律孤竹管小样"、"十二律阴竹管小样"和"十二律孙竹管小样"，则皆予编联，形如排箫。朱氏认为"钟、磬及箫皆以十六枚为一具"，故其所绘大箫、小箫均为十六管。但验之以考古发现，先秦时期的排箫，管数并无一定，如河南鹿邑太清宫长子口墓出土的商末周初骨排箫，管数有五、六、十、十三不等①，河南淅川下寺春秋楚墓和湖北随州战国早期曾侯乙墓

① 河南省文物考古研究所、周口市文化局：《鹿邑太清宫长子口墓》，中州古籍出版社，2000年，第192—193页。

所出排箫则均为十三管[1]。出土的大量先秦钟磬，其组合也不是以十六为定数，此不备举。由此可见，朱氏信从先儒旧说，以为编钟、编磬皆以十六枚为一编，排箫也以十六管为一具，是不准确的。

关于箫(指洞箫)和篪的管长尺寸，朱氏认为先儒所释多有出入，不可信据。例如，陈旸认为箫象凤，属于火禽，火数二七，故长一尺四。但文献所记篪的长度也为一尺四，这又如何解释？朱氏指出陈旸所说乃穿凿附会，其言极是。

朱氏在书中还谈到籥，他说："籥即古所谓律，黄钟之籥也。"又说："籥、龠二字，本是一器"。可见他认为籥同箫一样，皆为律。从他所绘籥图看，为单管，竖吹，有三孔和六孔两种，籥的吹口一端有豁口，颇类洞箫。朱氏指出"籥"、"龠"同义，是正确的。但这种有按孔的竖吹籥，与律管应非同类。朱氏所谓籥即律，大概指那种无按孔的竖吹单管乐器。郭沫若从文字学角度，指出籥为编管乐器[2]，后来受到质疑，但迄无定论。因此，籥究竟是单管还是编管，尚需进一步研究。

关于竖吹三孔籥的按孔，朱氏描述了制作时的开孔方法，即"用纸条比量籥两端取齐，将纸条折作二十截，用墨匙界毕。自下数至三截、五截、七截之际，各开一孔，孔径各如倍律内径之半。"类似的方法，朱氏也用来制作古篪。这种开孔法简便易行，当为朱氏管乐器制作经验的总结。

朱氏还将籥与笛加以比较，他说："盖篴与笛音义并同，古文作篴，今文作笛。其名虽谓之笛，实与横笛不同，当从古作篴以别之可也。尝考古制籥、篴二物，大同小异；籥之吹处，类今之箫；篴之吹处，类今之楚。吹处不同，此所以异名也。"由此可知，朱氏所谓笛应非横笛，而是竖吹管乐器。他认为籥、笛二器几无分别，惟有吹孔设计不同。他指出"篴制与籥全同，惟吹处与籥异，上端比籥长出五分，以木塞之，其木后畔微削，使通气于吹孔，吹孔在篴之后，其制即今所谓楚者是也。"实则古代既有横吹之笛，也有竖吹之笛，前者与朱氏所谓竖吹的籥，在奏法上是不同的。

对于管乐器演奏中的人为控制，朱氏有非常精到的论述，他说："籥、篪、笛、管，皆一孔兼三音，其吹之极难，分晓全在口唇之俯仰，吹气之缓急。唇仰则清一律，唇俯则浊一律，仰而急者则为本律之半声。"由此足见，朱氏已经认识到管乐器受人为因素的影响，在音律上具有一定的游移性。朱氏在阐述这一观点时，注意吸收和继承前辈学者的研究成果，他在"吹篪活法"中引用明代学者李文察的观点："惟排箫最易吹，一管一音，无事假借；而籥、篪、笛、管皆一孔兼三音，其吹之极难，分晓全在口唇之俯仰，吹气之缓急。唇仰则清一律，唇俯则浊一律，仰而急者则为本律之半声。"今天看来，李、朱二氏的这些见解，对于音乐考古学研究，尤其是吹管乐器如

---

① 河南省文物研究所等：《淅川下寺春秋楚墓》，文物出版社，1991 年，第 95—97 页；湖北省博物馆：《曾侯乙墓》(上)，文物出版社，1989 年，第 172—174 页。

② 郭沫若：《甲骨文字研究·释龢言》，科学出版社，1962 年。

埙、笛、篪、排箫等的测音数据分析，仍具有不可忽视的参考价值。

明代私人藏家收藏的古乐器，曾经引起朱氏的兴趣。他在书中举出所见之铜篪，中空而两端有底，底中心皆无孔。管一面有六孔，六孔中间，有一孔翘然上出。管背有古篆铭文三字："黄钟龥"。这种吹孔居中的篪，与书中所绘大、小篪图相同，而与曾侯乙墓所出竹篪有异。曾侯乙墓篪的吹孔开设于管的一侧，但与五个按孔不在一条直线上，故其奏法当为双手掌心向里横吹①。由此看来，朱氏所论篪当非先秦古制，而应为后世制品。

朱氏对管乐器的选材也有考究，如他在论述排箫的制作时，指出"以笔竹或笙竹佳者，带皮用之。于多竹中，择取天生两端圆匀合外径之数者最佳"。又他对制作篪的选材也有讲究，认为宜取带皮紫竹或湘妃竹，用时皆不去皮。朱氏谓竹管乐器"不施漆饰，尚自然之质也。"又说削治的笛竹，不得已才加以漆饰，但只宜髹黑漆。并说琴瑟及簨簴，也施以黑漆，应是古人遗制，切忌饰以朱红彩色。今观出土竹管乐器，如曾侯乙墓篪，通体髹黑漆，但其上绘以朱、黄二色绹纹、三角云纹和变形菱形纹，五个按孔所在的条形平面四周还框以朱线②。出土的东周时期琴瑟，有些也是彩绘；而不少簨簴，如钟磬架，所髹漆色也是黑、朱、黄或银灰色相间③。可见朱氏并未见到上古的实物，其论断有些失之偏颇。

由上所述，可知朱氏认为籥、箫、管、律这四种乐器在形制上彼此相关，大同小异。但是，律管乃标准定音器，其余均为演奏乐器，它们在制作精度、用途和音响性能上还是有所区别，这是应予明确的。

关于匏属之笙、竽，朱氏绘出二十四簧、十九簧、十三簧笙、竽图，同时指出，制作笙竽应以木代匏，匏乃笙斗之别名，认为以木代匏可以溯及三代。并曾亲自做过有关的实验，以验证以木代匏的音效。这种以木代匏的观点是完全正确的。

在对埙的研究中，朱氏认识到埙的发音特点，指出"唇有俯仰抑扬，气有疾徐轻重，一孔可具数音，则旋宫亦自足，不必某孔为某声也。"又说："埙篪皆活音，与群乐共奏，俯仰迁就，自能相合。"与此类似的论述前已引及，这些见解，如果不是出于埙的吹奏实践，恐怕是难以得出的。

书中所绘埙图，为商周时期常见的形制，即小平底，鼓腹，吹孔端锐，按孔前三后二。朱氏书中的埙图，其准确性远非陈旸《乐书》所堪比。陈氏所绘的埙图，吹孔为两面对开的 V 形凹口，不见于迄今考古发现的先秦埙，当属绘图失真所致。传世的太室埙、韶埙，吹孔也是对开的 V 形，无法吹奏发音，因而被疑为伪作④。

---

① 方建军：《先汉笛子初研》，《黄钟》1989 年第 3 期。

② 湖北省博物馆：《曾侯乙墓》(上)，文物出版社，1989 年，第 174—175 页。

③ 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，文物出版社，1996 年。

④ 方建军：《太室埙、韶埙新探》，《中央音乐学院学报》2009 年第 3 期。

在“土”类乐器当中，朱氏特别提到缶，他说：“缶本非乐器，偶值无钟磬时权以缶代之耳。后世宫悬既有钟磬，而又击缶，非也。”他将缶视为乐器，是正确的。但认为缶乃钟磬的替代乐器，不可与钟磬共奏，则恐有不妥。江苏无锡鸿山越墓出土战国时期的瓷缶，与钟磬等瓷乐器共出①，当可为证。

关于琴瑟的弦数，朱氏指出陈旸之误。陈氏谓“大琴二十弦，中琴十弦，大瑟五十弦，小瑟五弦”。朱氏认为琴瑟虽有大小，但弦数无增减，大琴、小琴皆七弦，大瑟、小瑟皆二十五弦。这些看法基本无误，但仍有其不全面性。据考古发现，琴的七弦，瑟的二十五弦，应属通例。但琴还有十弦，瑟尚有十九、二十一、二十三、二十四、二十六弦不等，这与陈氏所说差异较大，与朱氏所言也不能全合。

在钟类乐器当中，朱氏尤为关注甬钟，他注意到甬钟有实甬和空甬的区别。在论述出土的“周隧钟”时，他指出“是钟于鼓间隐起而中微窊，则周官凫氏所谓隧欤！”并且对《考工记》“于上之攠谓之隧”加以释义。他说：“攠，犹弊也。击处久则弊。其形漥如犁面，又类取火镜，故名曰燧。古文隧与燧通。”他认为“攠”有“漥”的含义，是不错的，但认为隧位于钟的鼓面，乃因久击而形成，则属千虑之一失。实际上，隧位于钟内壁而非鼓面，考古发现的大量西周甬钟，钟体内壁多有二至九条由口至顶的深隧②，即其明证。

朱氏绘制的甬钟图较为准确，他将宋代王黼等所撰《博古图》里的甬钟图，与陈旸《乐书》的甬钟图加以比较，指出陈书绘图之非。朱氏十分重视《博古图》，从中选录八例青铜编钟。他批评陈旸《乐书》，认为此书虽然述及《考工记》有关钟的法度，但所绘甬钟的图形不确，似乎未见过《博古图》。他说：“陈旸诸家乐书虽述《考工记》之法，其为钟图亦陋”。陈旸所绘甬钟图甚为失真，朱氏指出陈书之误，是非常重要的。

关于石磬，朱氏谈到磬石的选材。他说，“磬之所产，不拘何处，惟在人择之耳。”认为磬的石料并未限定必须采自何地，因为不少地方均有适用的磬石。他所绘磬图为曲尺形，属明代磬制，而非先秦时期常见的倨背弧底磬。他指出明代的磬大小相同，仅厚薄有别，而古磬则非。书中还举一古墓所出数十件磬，大小尺寸不等，与宋明磬制有异。这些观点都是正确的。

《周礼·地官·鼓人》云：“鼓人掌教六鼓四金之音声……以雷鼓鼓神祀，以灵鼓鼓社稷，以路鼓鼓鬼享，以鼖鼓鼓军事，以鼛鼓鼓役事，以晋鼓鼓金奏”。郑玄注云：“雷鼓，八面鼓也。”“灵鼓，六面鼓也。”“路鼓，四面鼓也。”而鼖鼓、鼛鼓和晋鼓郑玄仅注其尺寸，故言下之意这三类鼓皆为两面。朱氏认为，郑注所说的八面、六面或四面，并非一件鼓有多个皮面，而是一样的鼓有八副、六副或四副。他指出“旧说

① 南京博物院等：《鸿山越墓发掘报告》，文物出版社，2007年。

② 方建军：《中国古代乐器概论》(远古—汉代)，陕西人民出版社，1996年。

及图，近乎穿凿，不必从也。”此言甚确。

朱氏对历代文献中有关古乐器的论述有所取舍，他认为“先儒论乐器者，率摭末而遗本。”何为“末”和“本”，朱氏有自己的解释。所谓“末”，即载籍中有关乐器的传说，如神农制琴，伏羲造瑟，女娲作笙之类。朱氏指出，这只不过是“尊其人重其器而已”。可见他认为神话传说在古乐器研究中应属次要。另外，文献中描述的“金徽玉轸”、“龙池凤沼”之类，“不过华其饰美其名而已”，也应属于乐器研究的“末”。所谓“本”，朱氏举《周礼·春官·典同》为例，“凡为乐器，以十二律为之数度，以十二声为之齐量”。认为“数度声律”，乃乐器之本。凡此均系出于乐器或乐队演奏的实际考虑，表现出他对乐器音响性能的重视。

通观朱氏在《律吕精义·乐器图样》中的论述，可知他对于古乐器的研究，除运用历史文献资料之外，主要结合音乐实践如乐器演奏和乐器制造等，并参考当时出土的乐器实物。他这种注重实学的精神，值得发扬光大。他对前人有关古乐器研究的得失予以评说，为后世学者的研究提供了参考。从朱氏的管乐器制作和实验可知，他对于十二平均律的探索，建立在坚实的音乐实践基础之上，因而才能获得最终的成功。不过，由于时代的局限，当时的研究材料尚嫌不足，尤其是缺少考古实物，所以仅依靠文献或实验，虽然可以解决一些理论问题，但对乐器形制和音响性能的认识，还是难以全面深入，有时甚至会有所失察或失误。无论如何，现在重新绎读《律吕精义·乐器图样》，对于当今古乐器学乃至音乐考古学研究，都具有一定的启示意义。

中国音乐考古学学科建设的有关问题

音乐考古学主要是考古学与音乐学尤其是音乐史学相互交叉、影响和渗透所形成的一门边缘学科，它具有从属于考古学和音乐史学的双重性质，但又具有相对的独立性。

音乐考古学的研究对象来源于考古发掘，是考古学研究对象的组成部分，但又具有相当的特殊性。因此，音乐考古学既要密切关注考古学的进展，又要抓紧自身的学科建设。音乐考古学应加强与考古学及相关学科的协作，依靠文物考古部门，积极创造条件，争取参与一些相关的重要考古发掘活动。

音乐考古学研究的对象只能反映人类音乐活动的局部或某些方面，因而它只能从有限的范围或领域对音乐史进行补充，而不能包办或替代整个音乐史。换言之，音乐考古学仅可通过有限的研究对象来试图重建古代音乐史。

音乐考古学研究对象的时空关系，如断代、分域（国别、文化区系）、族属等，既是普通考古学研究的内容，也是音乐考古学不可跨越或摈弃的方面，它应是音乐考古学研究的前提或基础。然而，音乐考古学还具有特定的研究内容，因此它必须探索自身独具的方法论体系，如实物考察（观测）、音响测试、音乐性能、模拟实验、工艺技术、综合分析等，否则音乐考古学将失去特殊的意义而不能形成独立的学科。

音乐考古学研究不能忽视历史文献记载，也不能游离于历史之外，做单纯的物质层面研究，而应关注资料的人文属性，进行文化的、精神的和行为方式层面的研究。为此，音乐考古学应借鉴文化人类学的研究方法和研究成果，体现音乐考古学研究的人文精神和人文关怀。

音乐考古学是一门资料性很强的学科，并且资料的更新性也很强，有时一项材料即可加以定性，有时往往需要积累相当数量的材料方可得出结论。因此，全面掌握第一手科学的音乐考古资料是音乐考古学研究所必备的条件。《中国音乐文物大系》出版工程的实施，将会为音乐考古学的资料建设发挥重要的作用。我们还需认识到，书面资料必须与实物考察（观测）相结合，任何“纸上谈兵”式的音乐考古学研究都是不可靠的。

应努力探索计算机辅助音乐考古学研究的新技术，建立和丰富中国音乐考古

资料数据库系统，尝试运用计算机进行模拟实验。

应加强对中国音乐考古学基础理论的研究，但所有理论和方法的探索均应建立在音乐考古学研究的实践基础之上，而不是空谈理论或坐而论道。

应继续重视音乐考古学的个案研究，在此基础上展开分期、分区（系）和分类研究，最终向总体性综合研究阶段发展。

应加强音乐考古学专业本科生和研究生学历教育，试行编写音乐考古学通论性质的教材。建议在音乐学专业和考古学专业的高等教育中，设立音乐考古学专题讲座或研讨课，以体现和扩大音乐考古学的社会价值。

（原载《黄钟》2001 年第 1 期）

从因特网资讯看西方学者的音乐考古学研究

一、引　　言

由于种种原因，目前国内馆藏的西方音乐考古学纸质文献资料较少，以传统的图书查阅方式来了解西方学者的音乐考古学研究确实具有相当的困难。

因特网（internet）的迅速发展，为我们提供了西方音乐考古学研究的信息源，使我们了解西方学者的音乐考古学研究成为可能。因特网的信息，既有共享性特点，又有动态性特点，即它是一个开放的体系，其资源不断扩充和更新（update），是目前和今后可以利用的重要资讯来源。

本文主要利用 google 搜索引擎，兼用其他搜索器及集成搜索工具。其方法是：用英文输入音乐考古或与其相关的关键字词进行搜索，经过递进点击链接网站/网页，获取所需资讯。如果键入一些古乐器名称或不同国别古代音乐作为搜索关键字词的话，则所得音乐考古或与音乐考古相关的资讯将会更多。

本文的写作，建立在笔者历时 8 个多月对西方音乐考古学研究的网上查询和浏览基础之上（资料截止于 2001 年 8 月）。然而，因特网是一个无法穷尽的超文本图书，它那洋量般的信息，以个人的有限能力是无法一览无余的。尽管如此，一定时间和范围的网上搜索，也能够获取相当的资讯，从一定程度上使我们对西方音乐考古学研究的了解逐渐走出闭塞。目前因特网的西方音乐考古学信息正在丰富之中，网上现有的状况也不能体现西方音乐考古学研究的全部，但只要我们坚持不懈，不断搜询，日积月累，西方音乐考古学研究的基本面貌终将呈现在中国学者面前。

二、主要访问网站/网页

在笔者访问的较多网站/网页之中，有的属于音乐考古专业网站/网页，有的则属于交叉性或擦边性网站/网页。这里仅列出一些主要的官方或个人网站/网页，

相对而言，这些网站/网页的音乐考古信息较为集中，其他相关的网站/网页将随文附录于参考文献之内。

（一）www.grovemusic.com 新格罗夫 2 在线

本网站是《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版（伦敦，Macmillan ，2000）的电子在线本，于 2001 年 1 月上市。其中收有音乐考古学条目并有专题论述，还有音乐考古学家的简介、著述以及音乐考古参考文献目录。用户可通过申请注册，免费试用新格罗夫 2 在线 30 天①。

（二）http://harpa.com/music-archaeology/index.htm 竖琴网

本网站是《竖琴》（HARPA）杂志的网络版，姑称为竖琴网。由 Rudolf Frick 建立和维护，用户可免费访问。本网站的另一个网址是：http://www.odilia.ch/music-archaeology。本网站专辟音乐考古学网页和相关链接，用户只要进入此网站，便可通过页面浏览按提示进行有关的查询。本网站有数届音乐考古学国际学术研讨会的信息，有一些西方音乐考古学家的学术简历和发表文献目录。这个网站的个人简历及发表文献目录均由作者自己提供，具有相当的权威性。竖琴网还经常发布学术会议、学术通讯等信息，并欢迎网友或学者与其联系，也支持其他相关网页注册加入链接。中国学者也可利用这一传播媒介，将音乐考古研究成果予以推介。

竖琴网的建立者 Rudolf Frick 年富力强，能演奏小提琴、吉他和竖琴，并对竖琴历史进行研究。不过，他并非职业音乐家，他的职业是经济学家、记者和出版商，他拥有自己的新闻机构，并为银行和股票交易所工作。1990 年，他建立了国际竖琴中心。1991 年起，开始出版《竖琴》杂志。1998 年起创建竖琴网。

（三）http://www.webster.sk.ca/greenwich/fl-compl.htm Robert Fink 的个人网页

本网页的制作者是加拿大一位独立的音乐学家 Robert Fink（昵称 Bob Fink），此人多才多艺，经历丰富，对音乐考古，尤其是骨笛有自己多方面的独特研究。同时，他还设计开发计算机程序，进行计算机作曲研究等②。

上面列出的网页只是 Robert Fink 众多个人网页之一，主要是关于斯洛文尼亚发现的旧石器时代骨笛及其研究（详后）。通过本网页，可顺藤摸瓜，对相关链接网页进行访问。在这些网页之中，有作者研究成果的发布，也有学术争鸣和公开的学术通信（电子邮件）。Robert Fink 的个人网页点击率较高，每月有 6 000—10 000 人次访问。

（四）www.vml.de/english/ora/ora6.htm 音乐考古学网页

本网页的资讯包括音乐考古学学科介绍、国际音乐考古学学术研讨会论文题

---

① 方建军：《〈新格罗夫音乐与音乐家辞典〉第二版在线浏览》，《音乐艺术》2002 年第 2 期。

② 承 Bob Fink 先生将其个人简历及学术研究等情况通过 E-mail 发送笔者，谨此志谢。

目和内容摘要以及音乐考古学论文集出版信息等。

（五）http://www.archaeologie-online.de/thema/2000/04/a2.php3 考古在线

本网站以德文建立，有音乐考古网页及音乐考古学术信息及相关的链接网址，遗憾的是笔者不懂德文，这里列出，供掌握德文的音乐学者参考研究。

另外，国际传统音乐学会（ICTM）的网站有“音乐考古学论坛”（music archaeology forum），可提交个人评论，但需会员认证。其网址是：http://www.music.columbia.edu/～ictm。

三、学科名称

从笔者接触到的网络资讯看，音乐考古学的英文名称有数种不同的组词形式，今归纳于下：

（一）Music archaeology——由音乐与考古学二词并列构成，可直译为音乐考古学。

（二）Musicarchaeology——是音乐和考古学二词构成的合成词，也可直译为音乐考古学。

（三）Archaeomusicology——Archaeo 作为“音乐学”的前缀，其构词法与 Ethnomusicology 相类。除译为音乐考古学外，似也可译为考古音乐学。

（四）Music-Archaeology——音乐与考古学二词间仅增加了一个连字符，实与（一）、（二）等同。

（五）Musical Archaeology——“考古学”前加一个形容字，其含义当与（一）、（二）类同。

（六）Archeao-musicology——其构词与（三）实质上等同。

（七）Aracaeology of music——明确所有关系，即音乐之考古学，其含义与（一）、（二）和（五）类同。

另外，目前通行的音乐考古学德文名称是 Musikarchäologie，也是一个合成词，与上举英文名词（二）等同。

以上音乐考古学名称的构词都体现出音乐与考古学之间的交叉关系。从网络上出现和使用的频率来看，（一）至（三）占据多数。其中 Archaeomusicology 是《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版所采用的名称，看来应具有一定的代表性和权威性，它或许意味着西方学者对音乐考古学构词形式的统一和隶定。不过，目前国际音乐考古学研究会（International Study Group on Music Archaeology）仍沿用 Muisc Archaeology 一词。

Archaeomusicology 一词的出现较早，第一个使用该词的西方学者是

Estreicher，他在 1947 年发表的关于 Sachs 著 *The Rise of Music in the Acient World: East and West*（1943）一书的书评中运用。在中国，我们通常所用的学科名称即音乐考古学，偶或见到考古音乐学的称呼。因此，尽管 Archaeomusicology 似可译为考古音乐学，但从中国的学科名称习惯考虑，还是约定俗成，称为音乐考古学为妥。

四、学 术 组 织

现代意义的音乐考古学作为一门学科被提出来应是晚近才有的事情。1977 年，国际音乐学协会举办第 12 届大会期间，在美国伯克利（Berkeley）召开了一个圆桌会议，主题为“音乐与考古学”（Music and Archaeology）。1981 年，隶属于国际传统音乐学会（ICTM）的音乐考古学研究会成立，名为“国际传统音乐学会音乐考古学研究会”（ICTM Study Group on Music Archaeology）。1983 年得到 ICTM 的确认。1997 年，音乐考古学研究会与 ICTM 分离，改名为“国际音乐考古学研究会”（International Study Group on Music Archaeology），成为一个独立的学术组织。就西方某一国家而言，笔者尚未搜寻到是否有专门的音乐考古学学术组织或机构，但就国际范围来看，这一学术组织的成立，吸引和凝聚了全世界的音乐考古学研究者。

国际音乐考古学研究会总部设在德国，由德国汉诺威音乐学院教授 Ellen Hickmann 博士担任主席。Ellen Hickmann 是已故著名音乐考古学家 Hans Hickmann 的夫人，她主要从事南美地区的音乐考古研究。

音乐考古学研究会的研究报告和简报于 1984—1986 年出现。1990 年，音乐考古学研究会开始出版《音乐考古学》（*Achaeologia Musicalis*）期刊，该刊发表的论文包括英、德、法等三种语言文字。

国际音乐考古学研究会由许多不同学科或研究领域的学者组成。该研究会举办的研讨会、座谈会和工作会议经常讨论不同的音乐考古学问题。这些会议有计划地与地处柏林的德国考古学会东方学部合作，并由该学会策划出版《音乐考古学研究》（*Studien zur Musikarchäologie*）丛书。

国际音乐考古学研究会将世界上不同学科的专家学者联系和组织在一起，他们从不同的角度和方式复原古代音响，有时，还试图以现代作品来反映古代文化中的音乐，以使更多的公众对音乐考古学有所了解。

五、学 术 会 议

音乐考古学国际学术研讨会迄今共举办过 10 届，前 8 届由 ICTM 音乐考古学

研究会主办，后 2 届由国际音乐考古学研究会主办。今表列于下(表 1)。

表 1 历届音乐考古学国际学术研讨会举办情况

届　次	时　间	地　点	议　题
1	1982	英国剑桥	不详
2	1984	瑞典斯德哥尔摩	不详
3	1986	德国汉诺威	早期音乐文化的考古学
4	1990	德国	不详
5	1992	比利时列日	史前音乐研究
6	1993	土耳其伊斯坦布尔	安纳托里亚的音乐考古学
7	1994/1995	以色列耶路撒冷	音乐图像与《圣经》乐器
8	1996	塞浦路斯	考古学文本中的弦乐器研究
9(1)	1998	德国柏林	早期金属时代的音乐考古学
10(2)	2000	德国	早期音响考古学

1994 年以前的音乐考古学研讨会情况在因特网未能搜寻到详细报道，1994 年以后的音乐考古学研讨会在网上均有反映，并有研讨会论文目录及内容摘要。中国学者参加了第 3 届、第 7 届、第 9 届和第 10 届音乐考古学研讨会。

第 3 届国际音乐考古学研讨会后，Ellen Hickmann 和 David W. Hughes 编辑了《早期音乐文化的考古学》一书①。

第 7 届音乐考古学研讨会是一个跨年度会议，会期从 1994 年末(12 月 29 日)延至 1995 年初(1 月 3 日)。本次会议是 ICTM 音乐考古学研究会与音乐图像学研究会的联席会议。《竖琴》杂志第 18 期(1995 年夏)发表了 Ellen Hickmann 和 Tilman Seebass 的报告《音乐图像与〈圣经〉—乐器—结构—象征》。

在这次研讨会上，音乐考古学家对古代以色列、叙利亚、亚洲部分地区、美索不达米亚和埃及等的音乐考古发现进行了研究。如 Annie Caubet 关于叙利亚 Shamra Ugarit 的考古发现、Anne D. Kilmer 关于巴比伦楔形文字乐谱的研究、Ya'akov Meshorer 关于古钱币图像中乐器的复制研究、Bo Lawergren 关于亚洲和埃及弦乐器研究、Werner Bachmann 关于亚洲钟的图像与犹太人基督教装饰钟的比较、Bathja Bayer 关于腓尼基人的管弦乐队与圣经的比较、Amos Kloner 和 Joachim Braun 关于耶路撒冷音乐壁画的研究等。另安排有自由发言，如 Isabella

① Hickmann, Ellen & Hughes, David W. *The Archaeology of Early Music Culture*, Bonn: 1989.

Eolyan 关于俄罗斯音乐图像学和音乐考古学研究的现状、Alexander Häusler 关于斯基台人里拉琴的研究等。会议还强调了音乐考古学与音乐图像学结合研究的重要性。

1995 年在意大利都灵还召开了国际岩石艺术研讨会，其中有岩石艺术与音乐考古学圆桌会议(Symposium 3a: Rock Art and Musicarchaeology)，音乐考古学家对岩石艺术与音乐考古学①、欧亚岩石艺术中的音乐现象②、美国史前艺术中的歌曲③等进行了研讨。

第 8 届音乐考古学研讨会的议题包括东西方弦乐器考古、欧洲原史时期(protohistory)至中世纪早期和古代东方至地中海的古代音乐文化研究。本次会议之后，Ellen Hickmann 等编辑了音乐考古学国际学术研讨会论文集，将 1993—1996 年会议中的 16 篇论文选集出版(Rahden/Westf, 2000)。该论文集的内容包括欧亚岩石艺术中的音乐、竖琴研究、希腊雕刻调查、波兰中世纪早期的弦乐器、中亚公元前第 6 和第 5 世纪至公元 11 世纪的弦乐器、原始音乐研究、闪族人弦乐器研究、美国本土文化中歌曲的重要性——对美国史前艺术中歌曲信号作用的研究、巴勒斯坦古钱币上的乐器研究、楔形文字乐谱符号研究和中亚碑刻乐器研究等。

第 9 届音乐考古学研讨会(国际音乐考古学研究会第 1 届学术研讨会)为纪念德国著名音乐考古学家 Hans Hickmann(1908—1968)而召开。与会学者认为，音乐考古学这一年轻的学科再次显示了它开掘音乐史新知识的能力。通过近年来的研究，音乐考古学已经开始重写竖琴历史的早期篇章。从本次会议提交的论文看，研究内容和范围明显扩展，包括中国、日本、印尼、中东、美索不达米亚、高加索、中亚、帕提亚人、近东、安纳托里亚、希泰族、拉美、非洲、埃及、爱琴海地区、古希腊、古罗马、欧洲史前时期、北欧金属时代和早期铁器时代等的音乐考古研究。研究的乐器品种也较多，如体鸣乐器的鼓、钟、锣、摇响器、钹、刮响器、哗郎棒、口弦等，弦鸣乐器的竖琴、里拉、琉特等和气鸣乐器的管、笛、排箫、双簧管、号、阿芙洛斯管、卢尔号等。此外，还有复制技术、冶金研究、弦乐器复原和乐器术语学研究等。

第 10 届音乐考古学研讨会(国际音乐考古学研究会第 2 届学术研讨会)主要讨论早期音响的产生，如旧石器时代音响的产声，旧石器和新石器时代的骨笛(斯罗文尼亚、德国和中国舞阳贾湖等地发现的骨笛)。研讨范围包括古代东方、地中海、欧洲史前或原史时期以及哥伦布之前的拉美等，还包括跨文化、异文化之间的音乐考古比较研究。

---

① Hickmann, Ellen. "Rock Art and Music Archaeology — An Introduction".

② V. A. Meshkeris. "Musical Phenomena of Convergence in Eurasian Rock Art".

③ Patterson Rudolph, Carol. "The Importance of Songs in Native American Culture: Song Signatures in Native American Prehistoric Art".

六、研 究 对 象

西方学者认为，音乐考古学研究文化时期的发掘品，其中也包括当今北美工业考古学。他们根据相应的考古遗存来划分音乐考古学的研究对象。音乐考古学的研究对象主要是乐器和乐器配件。此外，音乐考古学的研究对象还包括洞穴绘画、雕刻、壁画、镶嵌以及较少的音乐铭刻资料和极少的乐谱标本。乐器制造材料除中国学者所熟知的“八音”外，还包括树皮及晚近的塑料。从笔者接触到的信息看，西方学者对音乐考古学研究对象的划分，与中国学者根据中国音乐考古遗存所进行的划分基本上大同小异。

但是，西方学者对音乐考古学研究对象中乐器(发音体)的分类却与中国学者有所不同，他们从人工制品的发音性能出发，将之分为五类，并作为音乐考古学研究对象的组成部分。它们是：

(一) 最基本的可发声音的物体，如乐器。

(二) 可能发出声音的物体，如骨制的风吼镖(bullroarer)。

(三) 通过类比判断，其功用超过一种的物体，如可发声音的个人装饰品、贝壳、青铜饰片等。

(四) 可能为非发声目的而制作的物体，但其构造可以发声，如银制或铁制的手镯。

(五) 功用不明的物体，但其构造可发音，因而可能用作乐器，如刻槽的骨制品即有可能被用作刮响器(scrapers)。

以上(三)、(四)两类装饰品和金属手镯之类的物品，在中国音乐考古学界一般并未列入研究的范围，但某些个人装饰品和贝壳类等有时也未被排除在中国学者的研究视野之外，它有可能作为早期的乐器。因此，我认为第(三)类器物比较模糊，需要鉴别认定；第(四)类器物是否可作为音乐考古学研究对象似应进一步考虑。从此而看，西方学者音乐考古学研究对象中乐器的概念和范围较中国学者宽泛，即扩大至许多可能发声的人工制品，笔者姑称为“亚乐器”或“准乐器”。

七、研 究 方 法

音乐考古学是一门交叉学科，它用音乐学和考古学方法探索史前或原史时期的物证，并以此来表述世界古代文化中的音乐[1]。Ellen Hickmann 认为，音乐考古学主要用考古学方法研究音乐，以重建早期音乐生活，并试图从相同地区寻找现存

---

① www.vml.de/english/musik/MusicArchIntr.html

的古代音乐传统。音乐考古学与考古学运用非常相似的研究方法①。

Mary Devlin 认为，音乐考古学利用考古发现的音乐遗存，它们或零碎、或保存欠佳，需要对它们进行复原，以探究它们过去曾经是如何被用于表演的②。

西方学者还认为，对于每一种文化的早期阶段，必须依靠考古材料进行研究，如一些可辨认的乐器或其他可发音响的物体。文献资料出现于不同的时期，用来描述不同的文化。对于早期文明而言，乐谱符号一般出现较晚，且不多见或较零碎。发声器具通常是偶然发现，而有计划的发掘品则由考古学家进行记录和描述。考古文本（墓葬或随葬品）可以使研究者解释音乐在当时社会的意义（当然器物必须确认为"音乐的"），可是，许多器物却作为博物馆藏品而标记为"用途不明"③。

同中国的音乐考古学家一样，西方的音乐考古学家也很少直接参与发掘音乐遗存。音乐考古学家通过识别、分类和测量有关器物来从事研究，以描述它的音乐功能及其可能性。考古学家必须通过分析材料及文化分类帮助进行断代，考古学家通常还需求助于冶金考古学家、化学家和其他专家。这样，史前史学家、东方学家、亚述学家、埃及古物学家、汉学家、古典学家和拉美研究学家等可以从不同的学科进行研究。

西方学者也从事类型学研究，以建立乐器的相对年代。同时，他们还研究乐器的演变和分类。在古代遗存的人工制品中有大量的乐器，或为考古学家发掘，或为民族学家收藏。谁演奏这些乐器，什么时候、如何演奏，为什么演奏，是什么样的音乐，诸如此类的问题都需要进行探索④。音乐考古学试图分析这些考古发现并建立音乐与一般文化的联系。

西方学者认为，音乐考古学家研究乐器的音响、频率、频谱、声学和音阶等，还通过复制乐器残品来研究这些特性，并分析乐器的演奏实践及社会文化意义。如果没有其他学科参与，音乐考古学对于材料分析及年代学研究不会奏效。为此，应重视加强不同学科间的协作。

如果古乐器保存完整或较完整，通过演奏获得实际音响是可能的，但它仍需谨慎求证，小心保护。音乐考古学家可以与专业工匠、音乐学家和音乐家合作来制造乐器复制品，这种"新乐器"产生的音响品质应该由训练有素的音乐家和声学家共同进行研究。

音乐考古学家的兴趣不仅仅是声音的产生，他们还研究早期音乐产生的环境状况。例如，有的洞穴发现有许多艺术形式，无论壁画、人工石制品、动物图像或人

---

① www. grovemusic. com(《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版在线)

② http://www. continuo. com/devlin/devlin. htm

③ www. vml. de/english/musik/MusicArchIntr. html

④ http://www. archaeologie-online. de/thema/2000/04/links. php3

类乐舞表演，都要探究其声学情况如何。许多器物，如石片、石环或巨大的环状石头，或许可解释是为得到某种音响效果而有意制造。如此分析的结果可能具有随意性，但有时民族志类比可以提供有用的参考，它可以使古代音乐实践与近代类似情况相联系。民族志类比方法主要运用于史前或原史时期音乐的研究。通过民族志资料的类比，为解释音乐考古资料提供相关的比较和参照。

西方学者还提出一种音乐考古学研究方法——“重建”(reconstruction)，即用“倒退研究”(retrogressive study)法①，重建过去音乐生活与音乐实践的样式。

音乐考古学研究离不开文献记载，西方学者称其为“文字与口头资料”。这类资料包括文字记录、同时代人的虚构或想象描述、神话传说和口头传统。

受新考古学理论影响，西方学者还提出新音乐考古学的口号，如 Vincent Megaw 的论文《皇帝的新衣：新音乐考古学?》便为其例②。

此外，西方学者也尝试进行音乐考古学的模拟制造③。这与中国学者进行的有关探索十分相似。

八、专题/个案研究

西方学者的音乐考古专题/个案研究，也是我们需要具体了解的重要内容，对于中国同行来说，这方面的信息可能具有更多的参考价值和实际意义。这里举出若干专题/个案研究实例，以见其一斑。

(一) 斯洛文尼亚发现的旧石器时代骨笛

从 1980 年起，斯洛文尼亚西部 Idrijca 河流域 Reka 村附近一个旧石器时代洞穴遗址 Divje Babe I 已经进行发掘，其早更新世沉积有 12 米厚。Ivan Turk 和 Janez Dirjec 1995 发掘出一个幼熊的腿骨制成的骨管，有四个人工制成的孔，其中两个完整，另两个残缺。在这个洞穴还发现有一些骨的残片。骨管发现于磷酸盐第 8 层上层，位于离洞穴入口处 15 米的地方，距最近的洞壁 2.5 米。骨管埋于深

① 据笔者的了解和认识，这种研究方法似与中国学者所谓“逆向研究”或“以后证前”相当。是否也可译为“逆向研究”，盼高明指教。

② Lawergren, Bo. “The Emperor's new clothes: the new music archaeology?” In Ellen Hickmann and David W. Hughes ed. *The Archaeology of Early Music Cultures*. Third International Meeting of the ICTM Study Group on Music Archaeology, Bonn, 1989, 343 - 353.

③ Lindahl, Anders. “Simulated manufacture of prehistoric ceramic drums.” Second Conference of the ICTM Group on Music Archaeology, Vol 1: General Studies. Stockholm. 1986; Lawergren, Bo. “Reconstruction of a Shoulder Harp in the British Museum”. In *Journal of Egyptian Archaeology* 66 (1980): 165 - 168.

2.73 至 2.85 米处。骨管近旁有一个小炉膛，埋于深 2.61 至 2.73 米处，并有木炭、燃烧的碎片、动物遗骨和灰烬遗留。第 8 层有或多或少的碎石和沙子，3—8 层有少量石制工具，有钻孔石器。各层均有许多穴熊遗迹，占所有发现的 99%。用 AMS 放射性碳测年方法，第 8 层距今 45 100+1 500—1 800 年(笔者案：从目前资料看，关于这个骨管的断代尚有不同意见)。这个骨管被认为是欧洲发现的最早乐器——骨笛，其制造者可能是尼安德特人。但也有另一种假设，认为骨管的孔是由大型的食肉动物用牙齿嚼成(虽然在孔上还未发现牙齿咀嚼的痕迹)。

西方学者对斯洛文尼亚发现的所谓骨笛展开了讨论，目前仍在继续。笔者尚未发现中国学者参与这项讨论。

加拿大音乐学家 Robert Fink 著有《谁制造了尼安德特人(旧石器时代中期)的笛子？人类或食肉动物？》一文[①]，对此有专门研究。他认为，野兽不可能制造这样的孔。Turk 和 Kunej 指出这些孔是同时制造的，他们均不认为这些孔是动物用牙嚼成，而应是人工制品。

Robert Fink 对这个骨笛进行了音乐学分析。他认为，这个骨笛是尼安德特人制造的乐器，这个发现对于音阶的演进具有重要的意义。骨笛第 2、3 和 4 孔(从左到右)相互联系，2—3 孔间距是 3—4 孔的 2 倍。各孔直线排列，说明它是笛子。他通过计算对骨笛进行了复原研究，认为它可能发 do、re、mi、fa 四音。但是，不少西方学者对此表示怀疑。详细内容，可参看 Robert Fink 的个人网页[②]。

(二) 叙利亚发现的距今 3 400 年的歌曲证据

法国考古学家 20 世纪 50 年代在叙利亚发现一个陶片，上有楔形文字乐谱符号，其中一首是祭仪赞美诗，距今有 3 400 年，被认为是世界上最早的有乐谱符号记录的歌曲。1972 年，美国加州大学伯克利分校近东研究部主任、亚述学教授

---

① Fink, Bob. "Who Made the Neanderthal Flute? Humans or Carnivores?" http://www.webster.sk.ca/greenwich/og-ez.htm

② http://www.webster.sk.ca/greenwich/fl-compl.htm
http://www.webster.sk.ca/greenwich/sherlock.htm
http://cogweb.english.ucsb.edu/ep/flutedebate.html
http://www.webster.sk.ca/greenwich/9ooo-1.htm
http://www.webster.sk.ca/greenwich/fl-debat.htm
http://www.webster.sk.ca/greenwich/fl2debat.htm
http://www.webster.sk.ca/greenwich/fl3debat.htm
http://www.webster.sk.ca/greenwich/fl4debat.htm
http://www.webster.sk.ca/greenwich/chewchip.htm
http://www.webster.sk.ca/greenwich/2001-2.htm

Anne Draffkorn Kilmer 博士对此进行了研究和解译①。此外,她还对美索不达米亚乐器进行过术语学的研究②。

Kilmer 指出,我们能够将歌词音节数与乐谱所示音符数相配,这近于产生和声而不是单音的旋律。音节数与音符数的对称应是有意所为。

这项七声音阶以及和声存在于 3 400 年前的证据与大多音乐学家的观点相违背,他们认为古代和声是不可能存在的,音阶也只是象 2 000 年前古希腊所产生的那样古老。

Robert Fink 认为自然音阶有一个自然的基础,这很可能在古代就已存在。许多文化的音乐有一个较长的进化时期,显示出某种共同的式样,如普遍使用的八度、四度、五度以及不同文化间类似的音阶基础。

Robert Fink 以一个古代花瓶的复制品为例,上有浅浮雕,有竖琴演奏图像,演奏者在同时弹奏不同的弦。或许有人解释为一手弹弦,另一手准备弹另一个音,即非同时关系,但他认为这个解释不能成立。里拉琴,双管阿芙洛斯,西萨拉琴也有演奏和声的可能。

(三) Dorothy S. Packer 的认知音乐考古学研究

英国剑桥的 Dorothy S. Packer 博士提出了"认知音乐考古学"(Cognitive Archaeomusicology)③。他的论文《古代近东认知音乐考古学:以公牛和公牛里拉琴为例》即是这方面的个案研究④。该文描述了公牛与里拉合并成为一种乐器——公牛里拉(bull-lyre),并发现由前者向后者发展的思维过程和层面。他的研究,结合史前古器物上的图像以及美索不达米亚文献进行探索,分析了公牛对公牛里拉琴在实际生活中使用和发展的影响。

"认知考古学"(Cognitive Archaeology)由考古学家运用,以加深对遗址和古器物的认识。诸如人们的思想如何,谁创造了它们等问题,音乐同样也需要开展这方面的研究。以认知音乐考古学而言,音乐学家会考虑那个时期的乐器制造者、演奏者和观众的头脑中是怎么想的。该文以公牛和公牛里拉琴相比较,用充足的证据证明公牛里拉琴代表了上帝神圣的声音,这是它一种深刻的含义。公牛里拉琴

---

① http://www.webster.sk.ca/greenwich/evidence.htm。承 Kilmer 教授赠阅她发表的有关论作,谨此志谢。

② Kilmer, Anne D. "Continuity and Change in the Ancient Mesopotamian Terminology for Music and Musical Instruments".

③ Packer, Dorothy S. "Cognitive Archaeomusicology: The Case of the Bull and the Bull-Lyre." American Musicological Society, New England Chapter, at Harvard University, April 8, 2000.

④ 此文系 2000 年 4 月 8 日在哈佛大学召开的美国音乐学协会春季研讨会论文,承 Packer 教授通过 E-mail 将此文发送笔者,谨此志谢。

还作为一种信号，从生命的一端通向死亡的另一端。它还作为宗教仪式的一部分，用于庆祝活动时的感恩以及扮演公众传道士的角色。

公牛里拉以牛头作为共鸣箱，是闪族人宗教和政治的化身。目前有8个公牛里拉实物在乌尔王室墓发现，时代为公元前2600年。在小亚细亚，沿底格拉斯河和幼发拉底河东南部的遗址出土物上，描绘有20个公牛里拉图像，其时代在公元前2800—2000年间。

认知音乐考古学是Dorothy S. Packer对Steven Mithen 1996年所做认知考古学定义的改变。Packer认为，现在应将研究转至我们的祖先是如何看待的，他们的行为方式又是如何，他们的头脑里都想些什么等问题。考古学发现了公牛里拉，音乐学试图重建它的物质结构、音响和演奏技法，现在只有将这两种学科与其他的学科结合，才能了解公牛里拉的全部功能和意义。

（四）Bo Lawergren 的音乐考古学及声学研究

Bo Lawergren是美国纽约Hunter学院教授，音乐考古网收入他本人提供的66篇论文目录。从文目看，其研究涉及近东与远东竖琴传播与丝绸之路佛教音乐文化，乐弓与弓形竖琴的声学，阿尔泰人的竖琴，《圣经》弦乐器，现存公元前2450年乌尔古墓的银笛，里拉琴，美索不达米亚音乐，中亚音乐，乐器和声的起源，竖琴的音响和外形几何设计，埃特鲁斯坎（意大利中部的古国），希腊和安纳托利亚（亚洲西部半岛小亚细亚的旧称），中国先秦时期等音乐考古研究。

（五）Ann Buckley 的音乐考古学研究

Ann Buckley是英国剑桥大学教授，发表有历史音乐学、民族音乐学、音乐考古学、音乐图像学、凯尔特人研究等论作①。Ann Buckley主要研究爱尔兰音乐考古，研究领域包括爱尔兰考古中的犹太竖琴，中世纪都柏林陶制信号号角与乐弓，中世纪都柏林乐器研究，音乐考古学对“文化”的音乐学和“历史的”民族音乐学的贡献，英国、爱尔兰中世纪竖琴和里拉琴的研究，爱尔兰中世纪乐器的考古学研究，基督教音乐图像，音响考古学等。

（六）Joachim M. Braun 的音乐考古学研究

Joachim M. Braun是以色列特拉维夫巴以兰（Bar-Ilan）大学音乐系教授，会英、德、俄、拉脱维亚和希伯来语等，从事音乐史、乐器史、音乐图像学和音乐考古学研究，研究领域包括以色列和巴勒斯坦音乐史，耶路撒冷拜占庭画家的音乐图像，以色列音乐考古，古代以色列犹太人图像中的琉特琴和管风琴等。

因特网还收录有不少西方学者的音乐考古研究文献索引及相关链接，限于篇幅，这里从略。

---

① 承Ann Buckley教授赠阅她发表的有关论作，谨此志谢。

(七) 西方学者的中国音乐考古学研究

少数西方学者也从事中国音乐考古学研究，这里选择加以介绍。

1. Lothar von Falkenhausen

美国加州大学教授 Lothar von Falkenhausen（中文名罗泰）发表有许多中国音乐考古研究论文，并有中国音乐考古研究专著出版。网上有罗泰发表的文献目录，时间截止到 1999 年 4 月 20 日。

以前我曾撰文介绍过罗泰 1988 年在哈佛大学人类学系提交的博士学位论文[①]。他的音乐考古专著《乐悬》即在其博士论文基础上撰写而成[②]。此书共 567 页，内有黑白照片、线图、表格等。此书分为两个部分，第一部分——礼仪、技术与政治形势。包括：青铜时代中国的编钟，中国乐钟的形制与音响，编钟的制造与内涵；第二部分——历史。包括：起源与早期的演变，鼎盛与衰落，编钟的演奏，测音与研究，从曾侯乙乐器铭文看音乐理论。本书尚有相关附录，如考古发现文献目录、中国编钟目录和测音结果汇编等。

2. Fritz Kuttner

美国学者 Fritz Kuttner 著有《中国音乐考古学》一书（Paragon House, 1990），此书共 240 页，附黑白照片。此书主要包含乐器资料。第一部分——研究的内容。包括：导言，中国与西方的考古研究状况；第二部分——古代音乐工艺技术的五种类型。包括：青铜编钟，熔炉，玉璧，石制板体乐器，铜鼓（含 5 种附录）。另外，第二部分还有中国音乐社会学、古琴、京房等的研究，并有一个参考文献目录。第三部分——中国音乐史。包括《周礼》中音乐职员的附录，伪造品及其他兵器等。

3. 关于贾湖骨笛的讨论

从 2001 年更新的 Robert Fink 个人网页来看，西方学者从 1999 年即开始对贾湖骨笛展开讨论。

2000 年 3 月 29 日，美国国家能源实验室科学家 Garman Harbottle 在纽约举办学术讲座，题目为《中国文明的起源：新近的考古发现》，对中国河南舞阳贾湖骨笛的考古发现发表了自己的看法和观点。

Erik Sampson 根据纽约时报发表的贾湖骨笛照片进行了复制试验，他复制了其中的 3 支骨笛，并谓五音孔骨笛可演奏出五声音阶。此人是一位自学成才的笛子制造者，有 30 年的笛子制作经验。

美国威斯理（Wesleyan）大学的郑苏教授也参与了讨论，她认为美国科学家

---

① 方建军：《先秦钟类乐器研究的新创获——介绍罗泰著〈中国青铜时代的礼仪音乐——一种考古学的观察〉》，《音乐学术信息》1992 年第 3 期。

② Falkenhausen, Lothar von. *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*, University of California Press, 1994.

Garman Harbottle 对贾湖骨笛起到了宣传的作用，但所有的人都没有提及中国学者的讨论，以及先前中国学者进行的研究。

九、余　　论

虽然中西方学者应用的写作母语不同，但就音乐考古学学科名称的使用来看则是大体一致的。就目前资料看，西方学者 1947 年即提出了音乐考古学一词，其出现早于中国。但是，从现代意义的音乐考古学学科来看，中西方学者对音乐考古学的学科确认大约都在 20 世纪 80 年代前后。

1977 年，国际音乐学协会举办大会期间召开了“音乐与考古学”圆桌会议，也正是在这一年，由中国学者组成的音乐考古小组对黄河流域四省的出土乐器进行了测音与考察，并发表了重要的研究成果①。1981 年，ICTM 成立音乐考古学研究会。稍后，中国高等音乐教育建立音乐考古学学科，并开始招收硕士学位研究生②。从此而看，中西方学者的音乐考古学研究在发展时间上大体是同步的。

西方学者音乐考古学研究的对象较中国学者略为宽泛，他们将许多功用不一或不确定的发声器具都包括在研究范围之内，其目的是探索早期音响与乐器发生之关系。西方学者研究的地理范围也很广泛，他们往往进行跨国、跨文化的研究；中国学者由于受主客观条件的限制，这方面的研究工作几乎还是空白。

中西方学者的音乐考古学研究方法有一些不谋之合的部分，如类型学、文献学、复制或模拟实验等，这当是音乐考古学研究对象的客观属性所决定的。比如乐器类型学的研究即不可逾越，它是其他研究工作的基础。

西方学者所进行的民族志类比、认知音乐考古学研究等，倡导对音乐考古材料进行精神的、行为方式的分析，这是中国学者应该学习借鉴的。

总的看来，中西方学者的音乐考古学研究均处于初创阶段，许多方面尚未开展工作或开展不多，如古乐器材料学、工艺学等都有待于今后的研究。

从西方学者的音乐考古研究论题看，大都是从事具体的专题/个案研究，在此基础上才进行音乐考古学理论的探讨，从而产生理论与实践的互动；中国学者也不乏同类形式的研究。这些情况表明，音乐考古学是一门十分具体的、实证性很强的学科，在从事研究工作时，应以具体的研究实践为基础，切忌空谈理论，不去进行研

---

① 黄翔鹏：《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题(上)、(下)》，《音乐论丛》1978 年第 1 期，1980 年第 3 期；吕骥：《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶的形成年代》，《文物》1978 年第 10 期。

② 1982 年中国艺术研究院研究生部开始招收音乐考古硕士研究生，导师为该院音乐研究所音乐考古学家李纯一先生。

究实践的检验。

中国与西方的音乐考古学研究，对各自研究状况的了解，均有较为严重的相互滞后现象。中西方音乐考古学研究并未形成对接，这对于相互间研究的本土化与国际化造成阻隔。导致这种现象产生的主要原因是：中西方学者之间存在语言障碍、相互间资料匮乏、中国学者较少用外语写作并发表研究成果等。如对于本文所述西方学者的音乐考古学研究，中国学者就缺乏应有的了解，就笔者来说，许多信息甚至是前所未闻；又如对贾湖骨笛的研究，西方学者对中国学者的研究成果也缺乏查新和参引，在研究时间和内容上较为滞后。

西方学者对中国音乐考古学的研究，综合研究者较少，专题/个案研究也不是十分普遍。一般而言，西方学者对中国学者的音乐考古学研究成果也缺乏全面的了解，中西方学者很少进行应有的学术交流和对话。当然，西方学者也有对中国音乐考古学进行深入研究者，如美国的罗泰，他不仅会汉语，而且会日语、英语和德语。我个人认为，他是目前西方学者当中对中国音乐考古学研究较为专深的学者之一。

中西方学者之间还存在相互研究对方音乐考古的不平衡性。也就是说，西方有学者研究中国音乐考古，而中国则鲜有研究西方音乐考古者，这种跨国研究至少目前对中国学者来说还具有多方面的困难。

不过，从目前中国的音乐考古学研究水平看，我们似不必妄自菲薄。中国学者在某些方面的研究可能居于世界领先，只是国际上对此几无了解，或了解不多。我们不必强求所有的西方音乐考古学者都来学习和掌握汉字语言，而应该主动出击，以当今世界较为通行的英语来传播我们的研究成果。为此，我们应运用外语工具，做一些基础性工作，如针对西方学者就中国音乐考古学一般背景知识予以介绍，统一专业术语，关注研究热点，积极参与讨论。我们也吁请音乐翻译家的帮助和支持，对中西方音乐考古学著述进行双向译介，使音乐翻译工作起到学术桥梁的作用。

21 世纪将是信息技术高速发展的时期，在目前订阅西方印刷出版物比较困难的状况下，因特网应是可以利用的便捷手段和途径。中国人也应该建立自己的音乐考古网站/网页，以便将中国学者的音乐考古研究成果推向世界。

我们在研究中国音乐考古的同时，还要胸怀世界音乐考古，中国音乐考古学应融入世界音乐考古学之中。中国是举世闻名的具有悠久历史的文明古国，中国音乐考古具有自身独特的优势，它理应对世界音乐考古做出自己的贡献。

（原载《中国音乐学》2002 年第 2 期）

有关雅乐重建的几个问题

中国古代的雅乐，在历史上久已失传。现在中国音乐学院成立雅乐研究中心，并提出重建中华雅乐，在当今时代具有多方面的意义。这里就有关雅乐重建的几个问题谈点个人浅见，不妥之处，请大家指正。

雅乐的重建，应该研究在先。只有对雅乐进行全面的分析梳理，才能将其转化为雅乐的表演形态。因此，要对历代与雅乐有关的文献史料加以研究，并与考古发现的有关雅乐物质资料结合起来，使雅乐重建获取历史依据和支撑，从而体现出雅乐的学术价值。经过研究之后重建的雅乐，在总体上才可能具备可信性。由此整合编创的雅乐表演，与旅游业界出现的所谓雅乐的商业性演出，应具有本质上的区别。

关于雅乐的定义和内涵，目前学术界尚无比较一致的看法，有待继续探讨。不过，雅乐应该有一些基本的特征，可以作为它的主要标志。

首先，雅乐是一种宫廷音乐，而不是存在于民间的音乐品种，这是可以相信的。当然，古代宫廷音乐也未必全是雅乐，还有燕乐（也称俗乐）等其他音乐品种。

其次，雅乐是一种仪式音乐，具有特定的仪式内涵、行为、程序、场景和功能等。雅乐的音声舞容，不能与仪式活动分离，否则便成为纯粹的独立表演形式，而不具备赖以生存的仪式文化内涵。

古代仪式活动频繁且种类较多，哪些仪式与雅乐表演联系在一起，是需要加以研究的。《周礼》《仪礼》《礼记》等“三礼”，对于古代仪式有较多的记载，其中便包含一些仪式音乐。《诗经》中的有关诗篇，尤其是“雅”、“颂”部分，描述了宫廷雅乐的表演状况，对于雅乐重建也有一定帮助。目前学术界对“三礼”和《诗经》的研究成果很多，有些已经涉及雅乐文化，可以在此基础上进一步探讨，为雅乐重建做出学术准备。

雅乐与礼乐的关系，是重建雅乐时必须要考虑的问题。古代主张“无礼不乐”，音乐与礼关系极为密切。狭义的礼，如古代的吉、凶、军、宾、嘉五礼，所用音乐不能全然等同于雅乐。广义的礼，是以宗法血缘关系为纽带而形成的政治等级制度，乐即配合这种制度而存在。因此，雅乐的性质虽然不能等同于礼乐，但其中应该包含

礼的思想内涵和有关礼的形式。重建雅乐文化，应该注重其精神内涵，通过雅乐以体现中华民族的礼乐文明。

对古代雅乐进行历时性考察，可以为雅乐重建提供历史参考。雅乐最早产生于何时，目前还不能考实。不过，从考古发现观察，商代的王、王室成员和贵族奴隶主，已经拥有以编铙、编磬为主的“金石之乐”。这样的音乐只有宫廷阶层才能享用，应是后世以钟磬演奏为主构成的雅乐的滥觞。由文献记载可知，西周宫廷已经具备雅乐。西周雅乐的兴盛，从考古发现的大量编钟编磬等乐器也能得到印证。

目前的雅乐重建项目，似应将先秦作为重点。因为日本、韩国、越南等周边国家的雅乐，都是从中国传入，但较为晚出，即多为唐宋之后的雅乐。从历代典籍看，后世的雅乐多承先秦旧制而发展。所以，为与日、韩等国雅乐重建相区别，我们可以将重点放在先秦，以此进行研发，为雅乐重建做出独自的贡献。在此基础上，再统筹汉代以后的历代雅乐，使雅乐重建在总体上具备历时性特点。

所有的研究工作，最终都需落实到雅乐的具体表演形态。为此，应该从乐舞编排、曲目拟定、乐曲编创等各方面综合考虑。雅乐的表演，需要关注它的可听性和可观赏性。在乐器应用方面，可以根据考古发现和文献记载来设定。雅乐离不开编钟、编磬，这是它的主奏乐器，除此之外再考虑完整的乐队组合。对于表演者的服饰、舞具、舞姿、舞容等，需要结合有关古代音乐图像和文献记载加以研究，并转化为具体的应用实物。

出于历史地理因素的考虑，中国音乐学院拟将燕国雅乐的研究和复原作为重点课题，这是很有意义的。河北易县燕下都出土有战国时期燕国的编钟、编镈和编磬，只不过这些乐器都是陶制品，属于随葬所用的明器，即非实用乐器。然而，这种明器乐器是以实用乐器为参照制作的，因此对于我们仿制燕国乐器也会有所帮助。同时，还可以研究燕国墓葬的礼乐器组合，及其所反映的燕国文化因素和特征。

据现知考古发现，燕国墓葬出土有所谓北方青铜短剑，具有北方民族文化的因素。在从事燕国雅乐的重建工作时，需要将燕国的中原文化因素，与北方少数民族文化因素统筹考虑，在雅乐的编创中体现出燕国音乐文化的复合性。

据《战国策・燕策三》记载，燕太子丹曾与荆轲谋刺秦王，荆轲临行时燕太子丹、高渐离等前往送别，“太子及宾客知其事者，皆白衣冠以送之。至易水上，既祖，取道。高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣。又前而为歌曰：‘风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！’复为慷慨羽声，士皆瞋目，发尽上指冠。于是荆轲遂就车而去，终已不顾。”这一史事在《史记・刺客列传》也有记载。所谓“变徵之声”和“羽声”，可以视为历史上出现的燕国音乐，在研究燕国雅乐时，不妨将其作为一种参考。

虽然雅乐重建是对古代音乐文化的研究和利用，但我们在工作中却并不排斥与现代科技的结合。如乐器的制造（复仿制）、服饰、舞具等，在制作材料、工艺技术

等方面，完全可以充分运用现代科技手段，甚至在视觉和听觉效果上运用声、光、电等技术，使雅乐重建获得内容与形式的完美统一。

（本文曾在2011年1月22日中国音乐学院举办的“雅乐研究中心成立暨雅乐国际学术研讨会”上宣讲）

小议中国音乐史论文的英文目录

目前发表于一些学术性刊物上的中国音乐史论作，不少都附有英文目录，这不仅给国外图书馆对有关论文进行分类编目提供了一些方便，而且也有助于国外学者了解我们的中国音乐史研究现状。

就我平时浏览所及，有关中国音乐史论文的英文目录大多翻译得当，但也有一些可能是不准确的或错误的。今选出一些实例并试谈一点个人浅见，向读者请教。

例 1. Interpretation of the Inscription on the Bell-chime and Stone-chime

随县曾侯乙墓钟磬铭文释文(《音乐研究》1981 年第 1 期)

此例的 Bell-chime 和 Stone-chime 意为钟磬，国外学者较少用这种构词方法。常见的译法是 Chime bell 和 Chime stone 或 Sonorous bell 和 Sonorous stone。如是成编的钟磬，还当用 Bell 和 Stone 的复数形式。有些书刊译成 Stone-chimes 或 Bell-chimes，但不多见。中国的编磬，外国学者谓是 L-shaped sonorous stone，但并非所有的编磬都是 L-shaped，所以应有所区别。另外，此例还漏译“随县曾侯乙墓”。

例 2. An Exploration of the Temperament of the Bell-chime Excavated from Zeng Hou Yi's tomb

曾侯乙编钟音律的探讨(《音乐研究》1981 年第 1 期)

此例 Zeng How Yi's tomb 固然无错，但因曾侯乙是曾国的国君，封爵为侯，乙是名，所以直接以拼音译恐不太确切，不妨译为 the Tomb of Marquis Yi of Zeng State。

例 3. An analysis of the Bamboo Flutes

篪笛辨(《音乐研究》1981 年第 1 期)

此例用 Bamboo Flutes(竹笛)来代替篪、笛两种乐器，似显笼统。虽然这两种乐器都是单管竹制横吹，但形制有所不同。原文作者所论主要是区分二者的不同，故似可先用拼音译出篪笛，然后再加上必要的解释。如：

On the Distinction of the Di and Chi(two different kinds of ancient Chinese transverse flute)

例 4. Remarks on the Five-stringed and Ten-stringed Chins

漫谈五弦琴和十弦琴(《音乐研究》1981 年第 1 期)

此例 Chins 加注释为 Chin, a kind of Chinese stringed instrument。关于琴,目前中外学者译法不一,有 Chin、Kin、Qin、Ching 等。按现在的惯例,似应译为拼音,然后再加解释。如 Qin(ancient Chinese zither)。

例 5. Preliminary Analysis on the History of the Zheng

筝史浅析(《音乐研究》1981 年第 4 期)

这里以拼音直译出筝,对于熟悉中国乐器的读者大概没有问题,但对有些外国读者可能有一定困难,因为从篇名看不出研究的是什么问题。对此例的处理,不妨从《新格罗夫音乐辞典》来加以注释,即可译为:

Preliminary Analysis on the History of the Zheng (A plucked half-tube zither with movable bridges)。

例 6. A new discovery of Archaeology — Jia Lake- bone flute

考古新发现——贾湖骨笛(《音乐研究》1988 年第 4 期)

此例的贾湖是地名,骨笛出于贾湖遗址。译为 Lake,指的就是江湖之湖,可能造成"从湖里出土的骨笛"的错觉。此例似可改译为 A New Archaeological Find — the Bone Flutes from Jia Hu Site。

例 7. The Ancient Chinese Instrument, 'Yue'(龠)

说龠(《中国音乐学》1986 年第 2 期)

此例在 Yue 后加汉字,是比较好的。这样有利于外国读者对照汉英词典来检阅。龠是古代吹奏乐器,仅译为 Chinese Instrument 还不够确切。此例似可译成 The Ancient Chinese Wind Instrument 'Yue',这样可使读者单从篇名即可大致了解作者所研究的对象。

例 8. Some Discussions on the Qing of the Pre-Qin Period

考古发现先商磬初研(《中国音乐学》1989 年第 1 期)

磬译为 Qing 不妥,应改为 Chime Stone 或 Sonorous Stone。先商译为 Pre-Qin(先秦)是不对的,应改为 Pre-Shang。另外,此例尚漏译"考古发现"。

例 9. Chinese Xiao

我国的箫(《中国音乐》1986 年第 2 期)

此例的箫应加以注释,即似可解释为 Vertical flute 或 end-blown flute。

例 10. On the Chime Qing Bells from Grand Canal of Zhong Zhou Luo Yang

洛阳中州大渠出土编磬试探(《考古》1989 年第 9 期)

因磬不是 bell(铃、钟),故译为 bell 不对。此例应仿例 8 改译。另外,大渠是地名,应改为拼音,免得引起误解。

例 11. Studies on Restoration of the Scale of Bamboo Instruments from

Tomb 21 at Yutaishan

雨台山 21 号楚墓竹律复原探索(《考古》1990 年第 9 期)

竹律是竹制乐器没错,但它是定音或调音用的,与一般竹制乐器不同。此例译成 bamboo instruments,显得不够具体,似可改译为 bamboo tuning pipes。另外,原文作者并非探索竹律的音阶,故 scale 可以略去。

例 12. Application of Relation of Beiban(Time and Half)in Wang Pu's Law

倍半关系在王朴律中的作用(《黄钟》1990 年第 3 期)

此例把倍半译为 Time and Half 是不妥的。倍半是中国传统音乐术语。倍是低八度,半是高八度,倍半关系就是八度关系。因此,可考虑改为 Relation of Beiban(octave)。

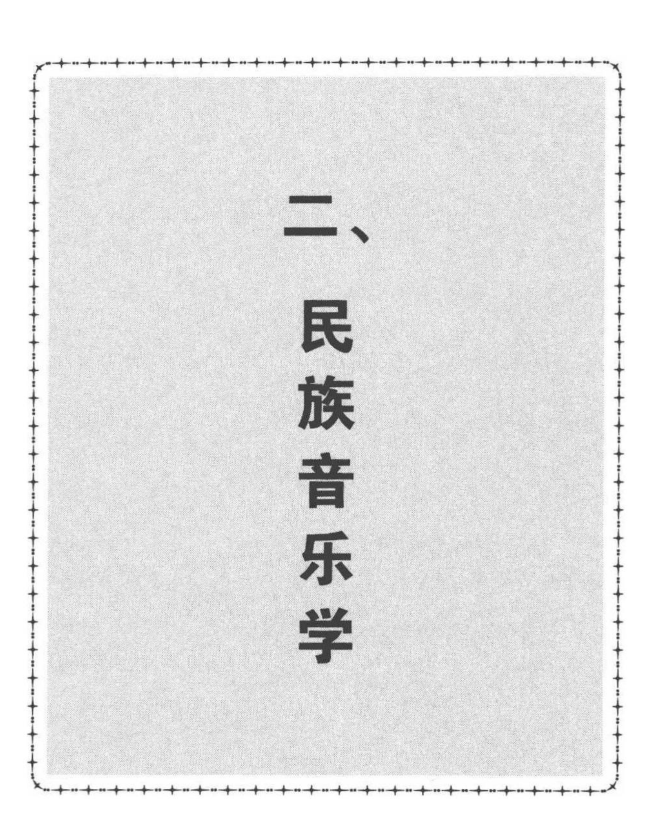
王朴律,指的是王朴的十二律相生之法,决非法律、法令,因而不应译作 Law。关于中国的音律一词,在尚未找到更确切的译法之前,还是暂以 temperament 来代替它。

另外,此例把作用一词译为 Application(应用),也不合适,似宜改为 role 或 function。

中国音乐史论文篇名的英译,有时会碰到不少麻烦问题。我们既要懂得中国传统音乐术语的确切含义,又要了解原文作者的论述内容。目前一些名词术语还有待斟酌翻译并使之统一,在此基础上使目前的英文目录翻译逐渐向英文摘要或全篇翻译发展。否则,就象格罗夫那样的权威性音乐辞典,也把马王堆汉墓瑟译成了 Se(25-Stringed Zither)from the tomb of the wife of King Ma。其实,马王堆是个地名,并非什么王;墓主虽为女性,但并非“马王之妻”,这是国内学者都知道的。

(原载《交响》1991 年第 1 期)





二、民族音乐学

民族音乐学与族性、政治和社会变迁

族性(ethnicity)、政治和社会变迁,是当前西方民族音乐学研究所关注的论题。本文通过对五篇(部)西方民族音乐学相关论作的研习(详脚注所列参考文献),从中获知了一定的学术资讯,并对这方面问题的研究现状得以初步了解。这里围绕五种作品所论,予以初步评述,并试图探寻其对中国音乐研究的借鉴和启示意义。

一

澳大利亚学者 Margaret J. Kartomi 在其论文《荷兰东印度群岛印尼华人所受压迫及其音乐显现》中,主要论述荷兰殖民地时期(1602—1945)印尼华人音乐的历史发展状况。从总体来看,可谓历史性的跨国族群(diaspora)研究①。

印尼华人多由中国东南和南方移入,当时属于"贱民阶层的跨国族群"(diaspora-pariah group)。如福州人、客家人,广东人、潮州人和海南人等,所操语言分别为各自所属地区的方言。早先移民印尼的多是男子,后来才逐渐有女性移民。华人的社会地位低下,不但受到殖民者的压迫,在当地本民族社区中也受到不平等待遇。华人与印尼人通婚,其后代则入华人学校,学习中国文化,音乐当然也包括在内。

Kartomi 从印尼华人移民的历史和政治、经济生活背景入手,对华人的音乐表演、华人音乐在印尼所扮演的角色和所处地位进行研究。目前民族音乐学者大多进行现时的跨国族群考察和研究,而 Kartomi 的研究对象则是历时性的,是历史上曾经存在的跨国族群,且这一族群一直延续至今。

---

① Kartomi, M. J. "Indonesian-Chinese Oppression and the Musical Outcomes in the Netherlands East Indies." In *Music and the Racial Imagination*, Edited by Ronald Rodano and Philip V. Bohlman, Chicago: University of Chicago Press, 2000, 271-317.

Kartomi 的田野考察工作十分扎实，她与其夫一道，在近 20 余年当中多次赴印尼进行实地考察。她运用历史音乐学与民族音乐学结合的方法，关注跨国族群的政治地位，并着眼于社会变迁中印尼华人音乐文化的发展。在历史文献的选择利用上，她主要依据两种材料：一是研究对象所处历史时期的文献；另一是现代或当代学者的研究文献。在此基础上，辅以自己的考察，以探索音乐的历时性及其在当今社会的保存和发展状况。

对于中国音乐研究来说，Kartomi 的研究方法当有一定的借鉴意义。黄翔鹏曾经提出，"传统是一条河流"。其主要用意乃认为古乐保存于今乐之中。看来，研究传统音乐文化，可以从时间维度进行顺向（由早及晚）和逆向（由近及远）两方面进行考察。有些中国传统音乐品种或流派，可能在中国本土保存不是十分完好，或已经不复存在，但可能在移民的跨国族群中有所保留，它们当是研究音乐文化变迁和传播的重要资料。比如印尼的木偶戏表演，布袋戏表演等便为其例。当然，印尼华人音乐也受到当地和外来（如爪哇和西方）音乐的影响。如表演的场合、风俗、服饰等受到印尼本土文化的影响，华人乐队的乐器构成也包括西方和印尼的乐器（如铜管和加美兰乐器）。乐器的命名有时还用印尼语加中国方言。正如 Kartomi 所言，印尼华人促进了中国音乐文化和印尼音乐文化的结合，有时还会产生综合性的、创造性的、新的音乐风格和流派（第 274 页）。

二

美国芝加哥大学 Martin Stokes 主编的《族性、身份认同与音乐》一书，收录了十篇有关的研究论文[①]。这些论作，都从不同程度显示了民族音乐学家对族性、身份认同与音乐的关系的关注。通过阅读 Stokes 为该书所撰前言，可对全书的论域、论题及有关论点有所了解。Stokes 在"前言"中进行了宏观的描述，并提出了自己的观点。他指出：音乐具有相当大的社会意义，它提供给人们进行身份识别与定位的手段（第 5 页）。显然，音乐具有自己的族群属性，是一个族群与另一个族群不同的标志，其对族性的认同和划分，具有一定的标志性意义。

Stokes 认为，也许族性这一英文词汇具有较多的问题，但由于种种原因仍在沿用。种族的界线，限定并维持了社会的身份认同，因此，族性一词突显了人类学的关注（第 4 页）。同时，他还指出，真实性（authenticity）也是研讨中经常使用的词语，它与身份认同之间具有密切的关联。真实性可使我们关注音乐的真正意义，可

---

① Stockes, Martin. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music." In *Ethnicity, Identity and Music: the Musical Construction of Place*, Edited by Martin Stockes, Oxford and Providence: Berg, 1994, 1-27.

使我们将一种音乐与其他的人群区别开来。因此,正如 Andener 所指出,族性问题确需从局内人角度方可得以洞察(据 Stokes 文中所引)。种族问题往往十分敏感,诸如种族冲突、种族清洗、种族暴力等,均其实例。

该书所收 Magowan 和 Parkes 的论文,探讨了音乐作为身份认同的标志性,这种标志性在被殖民地区及外国领地中的少数族群里尤其明显。一些文章也研究单一民族国家的族性及身份认同问题。在城市民族音乐学的研究中,人们关注城市中移民者的身份认同。同时,也关注移民音乐文化的同化和涵化现象。

西方学者有关族性与身份认同方面的研究,对于我们研究中国民族音乐当具有一定的参考价值。中国的民族构成虽然以汉族为众,但并非单一民族国家,而是一个多民族的(有的民族散居于不同的地区)地域广阔的国家,在历史发展中经过了民族迁徙、分离、冲突、争战和融合,各民族均有自己的音乐文化和发展历史。从目前情况看,少数民族音乐相对于汉族音乐文化来讲,可谓一种亚文化。中国于 1950 年代曾进行过族性认同工作,但缺少参考文化因素,尤其是音乐文化的族性标志,因此,迄今仍有一些族群有待认同。在中国音乐中研究族性及身份认同,无疑对民族政策的制定具有一定的现实意义。

我们应重视中国少数民族音乐的独立品性,而非主张少数民族音乐的汉化、同化或边缘化。民族文化正在或濒临消失,这种研究对于中国音乐创作实践中多年来提倡的“民族化”或“化民族”均有一定的理论价值和现实意义。目前少数民族的许多习俗,包括音乐文化习俗,都在发生着改变。西方民族音乐学理论,对于研究中国城乡移民音乐、殖民地时期与后殖民时期的音乐、国内民族的迁移及少数族群在国内某一地区的聚居及其音乐(如西安北大街地区回民聚落及其音乐),均有重要意义。它开阔了我们的研究视野,使我们对音乐文化构成单元的观察和研究更加层次化和微观化。

三

美国学者 Donna A. Buchanan 的《保加利亚婚礼音乐家与政治变迁及民族意识》一文,集中研讨一个时期(即 1980 年代)婚礼音乐在保加利亚的发展状况①。作者主要采用民族音乐学实地考察的方法,同时运用文献记载,对婚礼音乐与社会政治背景的关系,婚礼音乐对政治信息的传递和蕴涵,以及婚礼音乐的民族性构成

① Buchanan, Donna. “Wedding Musicians, Political Transition, and National Consciousness in Bulgaria.” In *Returning Culture: Musical Changes On Central and Eastern Europe*, Edited by Mark Slobin, Durham and London: Duke University Press, 1996, 200 - 230.

等进行研究。

Buchanan 认为，不论我们是否探索音乐文化的政治性，音乐风格所显示的政治变迁，音乐与政治之间的联系及其在历史情景中的发展变化则是应该予以注意的(第 201 页)。此说很有道理。

Buchanan 指出，当地政府官员认为婚礼音乐与社会消极因素联系在一起，婚礼音乐家多为少数民族，处于社会底层，具有颓废的城市生活方式(第 206 页)。这是一个十分特别的个案。当时保加利亚属于社会主义国家，其民族政策、政治、经济制度等决定了对待婚礼音乐及其音乐家的态度。

Buchanan 通过研究一个乐队及其著名演奏家(Ivo Papazov)，用 Foucault 的方法，观察个体行为及对政治制度的看法，探讨音乐家与西方强势文化或跨国音乐工业之间社会政治和经济的关系。

Buchanan 关注音乐与政治、政治与民族关系在音乐中的体现这种研究视角，对中国音乐研究当具有一定参考价值。这里试举二例，或可作为中国音乐研究的参考。

例一，对“文化大革命”音乐的研究。众所周知，“文化大革命”是一场中国现代史上的政治运动，其对音乐的影响是不容忽视的。在此期间，产生了语录歌，革命歌曲，革命样板戏等。在当时高、快、强、硬的政治格调下，一些民族器乐曲也往往冠以政治术语，如《知识青年驾铁牛》(响应上山下乡号召)，《台湾人民盼解放》(后更名为《怀乡曲》)等，不胜枚举。如果对此进行政治背景的考察与研究，当会对文革时期音乐的发展及其意义进行客观评价。

例二，婚礼音乐研究。目前中国民间也广泛流行婚礼音乐，多由当地民间组织的婚礼乐队担纲演奏。这些乐队有的称为“国乐队”，且有一些在当地民间享有盛名的演奏家。当然，中国目前对农村民间婚礼音乐表演的政策还是较为宽松的，但从中还是可以看出特定历史时期音乐的政治因素及影响。目前人们对这种婚礼乐队有时也存在一定的歧视，乐队成员被认为是社会底层群体，粗俗而没有文化，在传统音乐中处于非主流地位。

四

美国普林斯顿大学民族音乐学者 Theodore Levin 的论著《上帝的百万傻瓜：中亚音乐之旅》，是对中亚地区音乐进行研究的新作①。他还在《加兰德世界音乐

① Levin, Theodore. *The Hundred Thousand Fools of God: Musical Travels in Central Asia* (and Queens, New York). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

百科全书·中东卷》中撰有中亚音乐条目①。中亚地区一些国家(如乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦)原隶属于前苏联,在社会政治制度、民族关系等方面均有相当的复杂性。作者曾在此地区进行长期而多次的田野考察,采用的应是参与观察法。此书的写作运用纪实性的手法,且有文学小说式的叙述特点,其中有作者与资料及线索提供人的详细描述,也有作者与被访者之间的对话录。书中的评述和观点,主要基于局外人角度的观察。

作者田野工作的深入和细致在书中得到了反映,给人留下了很深的印象。由此使我想到中国新疆地区民族音乐的研究。新疆维吾尔自治区是一个多民族聚居的西部省区,那里民族间的关系,少数民族与汉族间的关系也较为复杂,在历史上,民族关系无不打上政治变迁的烙印。然而,中国民族音乐学者目前对音乐生成的这种民族历史与现实环境,民族音乐与政治变迁的关系等较少予以关注,且缺少象Levin那样深入而广泛的田野考察。新疆的木卡姆音乐,与中亚木卡姆当可作比较研究,其民族音乐与中亚其他国家民族音乐间的关系,将是一项跨国、跨民族和跨文化研究的课题。

(原载《交响》2009年第3期)

① Levin, Theodore. "Central Asia: Overview." In *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 6: The Middle East*, New York: Routledge, 2002, 895-906.

民族音乐学与音乐考古学的相互关系及作用

一、引　　言

随着学术的发展，学科间的相互吸收借鉴和交叉渗透日益彰显。这种情况有的发生于相近或相关学科（如人文学科及其不同研究分支），有的出现于相向或相异的研究领域（如文与理、社会科学与自然科学等）。民族音乐学与音乐考古学的相互关系及作用，就是一个值得探讨的课题。

黄翔鹏认为，音乐考古学对于民族音乐形态学研究可以发挥应有的作用①。他以曾侯乙编钟的音阶构成和乐律体系为例，指出音乐考古学的研究成果可以为传统音乐的形态研究提供历史依据②。李纯一在论述音乐考古学的相关理论问题时则指出，音乐考古学应引进民族学或人类学的研究方法③。西方学者对此也有讨论。美国佛罗里达(Florida)大学的奥尔森(Dale Olsen)曾论及民族音乐学与音乐考古学之间的关系，认为可以运用古代物质文化资料来研究当时的音乐文化，他称之为“考古民族音乐学”(The Ethnomusicology of Archaeology)，并设计出一种研究的模式④。后来，他又重新审视这一论域，修订并进一步阐发了自己的研究模

① 在中国大陆，黄氏较早提出并论及“民族音乐形态学”，其主旨在于研究民族音乐的音律、调式、旋法等结构体系，与民族音乐学的音乐分析约略相仿。按此处黄文用“型态”而非“形态”。目前中国学术界一般采用后者，如赵宋光《对民族音乐形态学的构想》一文即其实例(《民族民间音乐研究》1982 年第 2 期)。不过，“型”、“形”二字在汉语中可以通用，然作为词组应用，“形态”为通例，“型态”则十分罕见。

② 黄翔鹏：《音乐考古学在民族音乐型态研究中的作用》，《人民音乐》1983 年第 8 期。

③ 李纯一：《中国上古出土乐器综论》，文物出版社，1996 年，第 1—2 页。

④ Olsen, Dale. “The Ethnomusicology of Archaeology: A Model for the Musical/Cultural Study of Ancient Material Culture.” In *Selected Reports in Ethnomusicology, Volume VIII: Issues in Organology*, ed. Sue Carol Devale. Los Angeles: University of California Los Angeles, 1990.

式，见其所著 *Music of EL Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Culture* 一书[①]。此外，英国剑桥大学的巴克莱（Ann Buckley）也撰文探讨，认为音乐考古学研究的成果，对民族音乐学的历史研究当可做出应有的贡献[②]。

上述论作均已注意到民族音乐学与音乐考古学之间的关系，不过，有的只是提出问题，有的则略有探讨，未及展开深论。目前看来，学术界将民族音乐学与音乐考古学联系起来相提并论者仍属少数，从事专题研究者则更为鲜见。在我看来，之所以较少有人问津或涉足这一论题，究其原因，大概不外乎两个方面。一是民族音乐学与音乐考古学分别属于不同的研究领域，相比而言，在研究人员的构成上前者众而后者寡，前者可谓"显学"，而后者则较为冷僻。这两门学科之间彼此缺乏相互的深入了解，因而也就不容易将它们合并起来加以考虑。二是民族音乐学和音乐考古学各有其自身发展的历史局限。前者的正式建立应始于 20 世纪 50 年代，而后者的初创则迟至 20 世纪 80 年代[③]。从学术发展的眼光看，它们尚属比较年轻的学科，其理论架构和研究方法正处于探索之中，因此，有些问题刚刚被触及或有待深入探究实属自然。

民族音乐学与音乐考古学之间究竟有无内在关联？它们能否进行学科间的交叉渗透，相互汲取有益成分，从而具有互补、互动作用？我对此均持肯定态度。我认为，无论任何学科，就研究方法来说，并非一成不变，而是在学术的发展过程中不断加以调整和适应，可谓"法无定法"。不论采用哪种方法或手段，只要能够用来分析问题、解决问题，就是切实可行的。本文主要从对比分析的视角着手，围绕学科名称与结构、研究对象与实地考察、考古学文化与音乐文化、历时研究与共时研究、

---

① Olsen, Dale. *Music of EL Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Culture*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2002. 奥尔森的研究模式是，音乐考古学需要运用音乐知识以及历史学、图像学和民族志类比方法（见他所著书第 23 页）。从其论著来看，其研究模式的核心是民族志类比方法的应用。

② Buckley, Ann. "Music Archaeology: Its Contribution to 'Cultural' Musicology and 'Historical' Ethnomusicology." *Archaeologia Musicalis* 1989(1); In *Studies in Socio-Musical Sciences*, ed. Joachim Braun and Uri Sharvit. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press, 1998.

③ 20 世纪 80 年代，隶属于 ICTM 的国际音乐考古学研究会成立，由德国学者希克曼（Ellen Hickmann）担任主席。在她的主持下，该研究会共举办了九次国际学术会议。2003 年，国际音乐考古学研究会进行了改组，目前总部设在美国加州大学洛杉矶校区（UCLA），联系人是该大学科特森（Cotsen）考古研究所副所长桑切斯（Julia Sanchez）。音乐考古学作为一门学科被中国学者正式提出，也在 20 世纪 80 年代。1980 年，中国艺术研究院研究生部最早在其硕士研究生招生目录中登录该研究方向，指导教师为李纯一。

乐器学研究与民族志类比等，对上述问题试行初步探索。

二、学科名称与结构

让我们先来检视民族音乐学和音乐考古学的学科名称与结构，以此作为探讨二者关系的开端。

（一）学科名称

民族音乐学（Ethnomusicology）这一称谓由荷兰学者孔斯特（Jaap Kunst）首先提出[①]，从这一名称的词根或词义组合可以看出，其内涵集中于"人类"（人种或民族）和"音乐"，这应是学科关注的焦点。虽然中国学术界在民族音乐学的学科名称上曾发生过一些争论[②]，但目前似乎已约定俗成，即一般通称为民族音乐学或音乐人类学，二者所指皆为 Ethnomusicology。

音乐考古学的英文名称也有几种形式，但多大同小异。在音乐考古学的英文名称当中，Archaeomusicology 一词出现较早。第一个使用该词的西方学者是埃斯特雷切尔（Estreicher），他在 1947 年发表的关于萨克斯（Curt Sachs）1943 年所著 *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* 一书的书评中加以运用[③]。但当时或其后相当一段时期，学界似乎并未采纳这一称谓。相比而言，Music Archaeology、Musical Archaeology 和 Archaeology of Music 则应用较频。直到 2001 年，《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版方才正式采用 Archaeomusicology 的名称，这或许显示出音乐考古学英文名称的相对统一和认定。显而易见，Archaeomusicology 是一个合成词，它反映了"音乐"与"考古"二者的交叉与联系，其构词方式与民族音乐学（Ethnomusicology）是基本一致的。近来，Olsen 另创新词，将他的音乐考古学研究称为 Ethnoarchaeomusicology（民族音乐考古学）。这一名称，或许可视为民族音乐学与音乐考古学相互结合的一种意向。

（二）学科结构

以历史的观点看，民族音乐学应脱胎于早期的比较音乐学（Comparative Musicology），其后来的发展则在相当程度上受到人类学的影响。现代意义的民族音

---

① 1950 年，Jaap Kunst 在其专著 *Musicologica* 的副标题中首用民族音乐学一词（见 *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-musicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*. Amsterdam: 1950）。

② 魏廷格：《建议用中国音乐学概念代替民族音乐学概念》，《音乐研究》1985 年第 2 期；乔建中、金经言：《关于 Ethnomusicology 中文译名的建议》，《音乐研究》1985 年第 3 期。

③ Hickmann, Ellen. "Archaeomusicology." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, New York: Grove, 2nd Edition, 2001, 853.

乐学形成于西方，应属“西学”。在中国，民族音乐学的肇端也可追溯至比较音乐学时期，如20世纪30年代王光祈的相关研究即是，其后则历经“民间音乐研究”和“民族音乐理论”两个发展阶段，至20世纪80年代初始有民族音乐学传入中国①。因此，中国民族音乐学的发展应是本土学术传统与“西学东渐”之学理相互混融的结果。

音乐考古学的形成在中国和西方则各有源头。西方音乐考古学的形成当与民族音乐学同源，即二者均由早期比较音乐学衍生而来。早期比较音乐学对乐器学的研究（如乐器史、乐器分类法、乐器音响学等），导致了后来西方音乐考古学中一个基本研究分支——古乐器学的出现。只是由比较音乐学到音乐考古学的产生，经历了比民族音乐学更长的发展时间。由此可见，西方民族音乐学与音乐考古学的发端虽属同源，但却非同步。在研究方法上，西方音乐考古学则受到了考古学和音乐学的较大影响。

中国宋、清时期的金石学或古器物学，包含有部分古乐器的著录和研究，但这与现代意义的音乐考古学研究在性质上有着根本的不同。20世纪初，中国近代考古学在西方考古学的影响下建立，中国音乐考古学则从普通考古学中萌芽，是中国考古学滋养下本土化的产物。在研究方法上，中国音乐考古学也受到了考古学和音乐学（尤其是历史音乐学）的双重影响②。

从上可见，人类学和考古学分别影响着民族音乐学与音乐考古学，而人类学与考古学本来就关系密切。人类学与考古学的研究对象都是“人”，只是考古学研究的是古人类，与人类学的研究时段互有差异。美国考古学家路易斯·宾佛（Lewis Binford）认为，考古学就是人类学，考古学必须充分借用人类学的理论和方法③。按照美洲学者的学科分类，人类学可分为体质人类学和文化人类学，而考古人类学即属于人类学的一个分支④。迄今学术界仍有考古人类学之称，有些大学还将考古学设于人类学系，均表明二者之间的关联。从此而看，民族音乐学与音乐考古学在学科结构上确有一定的交缘关系。

三、研究对象与实地考察

（一）研究对象

民族音乐学的研究对象，早期主要局限于非欧洲地区的民族音乐。如今，其研

① 沈洽：《民族音乐学在中国》，《中国音乐学》1996年第3期。

② 方建军：《中国音乐考古学的学科定位与研究方法》，载曹本冶等主编《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，人民音乐出版社，2002年。

③ Binford, Lewis. “Archaeology as Anthropology.” In *American Antiquity* 28 (1962).

④ 郭立新：《考古人类学》，广西民族出版社，1998年，第19页。

究对象已经扩展至所有音乐①。总体看来，民族音乐学一般倾向于研究现世的、正在发生的音乐活动；音乐考古学则不然，它主要研究古往的、已经发生过的音乐活动。虽然民族音乐学与音乐考古学的研究对象分别具有"厚今薄古"和"厚古薄今"的倾向，并存在时间上的"近"、"远"两极差异，但归根结底都是研究人类音乐文化及其发展规律。

在民族音乐学的研究对象当中，绝大多数音乐事象都可直接呈现于研究者面前，研究者能够亲身接触并观察人类及其音乐活动。音乐考古学则受到许多限制，它仅能依据音乐文化物质遗存来从事研究工作，而音乐作品文本及其音响、音乐表演的具体环境与场合、音乐与社会文化的种种联系等，都已经在历史中逝去或仅留蛛丝马迹。因此，音乐考古学主要透过现存的古代音乐文化物质遗存，来推究或估计既往的音乐文化发展面貌。

具体来说，音乐考古学的研究对象主要包括四个类别，即乐器、图像（指反映音乐生活的美术作品，如绘画、陶俑、雕刻等）、乐谱和铭刻（指涉及音乐事物的古文字，如甲骨文、金文等）。除此之外，考古发掘的相关遗迹与环境，如墓葬、遗址（祭祀、战场、乐器作坊）、观演场所、人骨架和人种分析等，也需纳入研究者的视野②。

从上可见，音乐考古学研究的对象，大部分也包含于民族音乐学的研究范围之内，因而这两门学科在研究对象上有部分重合，这就为相互吸纳其学理和方法提供了可能。然而，由于音乐考古学的研究对象欠缺乐谱资料，民族音乐学的考察对象铭刻资料也不多见，所以，二者研究对象的契合或重叠应主要围绕于乐器和图像（涉及内容主要还是乐器及其表演场景）。十分显然，这两门学科在研究对象方面的相互联系主要集中于乐器以及它们的制造和使用者。

（二）实地考察

如前所述，虽然民族音乐学与音乐考古学研究都将人类音乐文化纳入各自的研究范围，但却存在相当的差异。它们二者，一个研究的是今人，另一个研究的是古人。前者可以观察当今依然处于表演状态的音乐，可以亲临实地（field）从事参与观察（participant observation），可以亲身接触人及其音乐语境（musical context），记录多种音乐信息，收集鲜活的研究材料；后者则只能从古代人类遗留的有限音乐文化物质资料来复原或重建音乐生活的局部，其"实地"与民族音乐学

---

① Nettl, Bruno. "Recent Directions in Ethnomusicology." In *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers. New York: W. W. Norton & Company, 1992.

② 李纯一：《中国音乐考古学研究的对象和方法》，《中国音乐学》1991 年第 2 期；方建军：《音乐史学的一门新兴分支学科——音乐考古学》，《黄钟》1990 年第 3 期；方建军：《中国音乐考古学的学科定位与研究方法》，载曹本冶等主编《中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会论文集》，人民音乐出版社，2002 年。

大相径庭，它无法真正进入“实地”，它所谓实地至多是考古埋藏地或考古发掘时的现场。

音乐考古学研究也无民族音乐学意义上的资料提供者（informant）。音乐考古学者所从事的无非就是接触考古遗址、考古发掘品、博物馆藏品和考古学家等，因此，音乐考古学要想获取古代活灵活现的音乐文化信息是十分困难的。

音乐考古学研究是一个试图进入“局内”的过程，但以民族音乐学局内、局外的观点看，音乐考古学很难接近真正的局内，因为那个局内已经不复存在。不过，民族音乐学的局内、局外观对音乐考古学研究仍然具有启发意义。比如，在研究古代音乐事物时，不能总是以今人（局外）的眼光去看待、衡量和评价古人，即以今类古，而应把对音乐考古材料的观察尽量置于当时、当地去考量，其价值观念也应放在特定的时空框架中去评估。当然，这并非意味着不能用局外人（今人）的观点去研究古代的音乐事物，相反，研究者完全可以利用现代的技术、手段和方法去探讨古代音乐，也可以用今人把握历史发展的宏观视野去估价古代音乐文明。

不言而喻，音乐考古学理想的实地考察，应是直接参与田野考古发掘。但是，限于各方面条件，目前音乐考古学者一般较难亲临考古工地从事田野发掘，亲眼目睹古代遗存相对整体面貌的揭露。音乐考古所谓实地考察，主要还是对音乐考古材料的实物观测。如果说田野考古属于第一级实地考察的话，那么音乐考古学的实物观测，则应属次一级的实地考察，姑称为“二级考察”。因此，对于考古现场的发掘情况，我们必须依靠考古学者的发掘记录，即考古发掘报告。当然，这种情况今后可能会有所改观，但短期内由音乐考古学者亲历并经手的田野考古发掘是难以做到的。

据上所述，音乐考古学与民族音乐学的实地考察是有所区别的。就乐器而言，二者虽然在实地考察中都能接触到，但民族音乐学所考察的乐器是动态的，即可以在观察乐器的同时，考察使用它的人、演奏方法和技巧、表演作品和场合以及乐器应用与社会制度、信仰活动等的诸多联系，并作民族志式的记录。而音乐考古学所考察的乐器则处于静态之下，使用它的原主人业已消逝于历史之中，我们只能“睹物思人”，并尽可能运用考古环境、考古遗存、考古学文化、器物组合等并结合文献记载进行关联分析。

四、考古学文化与音乐文化

（一）考古学文化

经科学手段发掘的音乐考古材料，都是在一定的考古学文化环境中存在的。考古学文化“专门指考古发现中可供人们观察到的属于同一时代、分布于共同地

区、并且具有共同特征的一群遗存。”[1]一种考古学文化通常具有典型的遗迹和遗物，典型的器物形制和组合，在人工制品（包括音乐物质产品）上反映出独特的文化面貌。

因为音乐考古材料是普通考古材料的有机组成部分，它们在一定遗址或墓葬中共存，属于相应的考古学文化，并具有相互间的联系，所以我们绝不可以割裂音乐遗物与考古学文化的关系，去孤立地、静止地看待和审视音乐考古材料。音乐考古学如果游离于考古学文化之外，其研究将会成为无源之水、无本之木。因此，我们必须将音乐考古材料与其所隶属的考古学文化作紧密的联系。

每一种考古学文化都具有时代性和地域性，也往往与一定的族属、部落或部落集团相联系。考古学文化的综合信息，为音乐遗物的分域和民族属性的确定，提供了重要的依据。

中国的考古学文化一般以其发现地来命名，如裴李岗文化、仰韶文化、大汶口文化、屈家岭文化、陶寺文化、二里岗文化、殷墟文化等即是。同一种考古学文化，往往还有分层、分期和类型划分。不同的考古学文化，有些虽然在发展时间上大体相当，但其文化性质却迥然有异。相同的考古学文化，还存在不同的地区分布，从而具有区域性特征。

即使是同属一个时期的音乐考古发现，也应按照相应的考古学文化分别予以对待。就中国殷商时期来看，音乐考古遗存分布较广。黄河流域的中原地区，是殷都所在地，也是商王朝的政治和文化中心，这里的音乐考古发现相对较为集中；长江中下游地区和殷商王都以外的其他周边地区，属于商朝统治的势力范围，分布着商朝的“四土”或“方国”，那里同样有音乐文化的存在和发展。因此，应该结合考古学文化的区、系、类型理论[2]，使研究工作具体化，而不是笼而统之，大而化之。

不同考古学文化发现的乐器，具有不同的文化内涵，因而不宜将它们生搬硬套或同置并论。如中国新石器时代的陶埙，在河姆渡文化、仰韶文化、大汶口文化、龙山文化等均有发现，它们是不同地域、不同族属人类共同体的创造，应分别将其视为不同文化单元的乐器予以研究，而不宜将其混为一谈，并入同一发展体系。当然，对不同考古学文化的乐器进行比较研究，不仅应是允许的，而且也是必要的。

考古学文化的区、系、类型理论，是对考古学文化分区、分系、分类的层级划分。不同区、系、类型的考古学文化，反映出各自的文化属性、特点以及各考古学文化的来源、传播、发展、消亡的历史。音乐考古学必须依靠考古学文化的区、系、类型理论，对音乐考古材料进行处理，这是一项不可或缺的基础性工作。在民族音乐学的

① 安志敏：《考古学文化》，载中国大百科全书出版社编《中国大百科全书·考古学》，中国大百科全书出版社，1980年，第253页。

② 苏秉琦：《苏秉琦考古学论述选集》，文物出版社，1984年。

著述中,也能见到类似区、系、类型理论的运用,如对中国民间歌曲色彩区的划分①,对中国传统音乐音、地关系的探讨②,就与考古学文化的区、系、类型理论约略相仿。

李纯一曾经指出,“搞音乐考古研究,如果不能掌握类型学、不能掌握考古学文化这些方面的基本知识,这种考古学的研究是似是而非的,这就脱离了考古学基本手段去研究,和过去的古器物学没有什么区别。”③这是十分中肯的看法。就中国音乐考古学研究而言,目前多限于对音乐考古材料的收集、分类和图像著录,已有的一些专题性研究,主要就乐器本身来探讨,缺乏与考古学文化的联系,这与真正的、严格意义上的音乐考古学尚有相当的距离。

(二)音乐文化

音乐文化主要应包括物质文化、精神文化和社会的复合体三个方面。就音乐考古学而言,所研究的音乐文化主要应是物质文化,但物质文化又是精神文化的物态化,二者常历史地交织在一起。如乐器是音乐文化的物质产品,它所保存的信息除个别含有语言性符号外,还当反映出人与物之间以及人与人之间关系的信息。因此,音乐考古学对于出土乐器的研究,不仅需要关注它所包含的物质文化,而且不可忽视它所蕴涵的精神文化及其所具备的社会功能。

民族音乐学对音乐文化的特别关注已是不争的事实。民族音乐学关于音乐文化的理论观点具有自身形成的过程。1960年,梅里亚姆(Alan Merriam)最早提出“研究文化中的音乐”(the study of music in culture)④。随后,恩克蒂亚(Kwabena Nketia)提出“研究作为一种人类行为方式的音乐”(the study of music as a universal aspect of human behavior)⑤。接着,梅里亚姆在《音乐人类学》一书中重申了“研究文化中的音乐”这一论题⑥。后来,胡德(Mantle Hood)倡导不仅要研究音乐本体,而且应研究音乐的文化语境(an approach... not only in terms of itself

① 苗晶、乔建中:《论汉族民歌近似色彩区的划分》,文化艺术出版社,1987年。

② 乔建中:《土地与歌:传统音乐文化及其地理历史背景研究》,山东文艺出版社,1998年。

③ 李纯一:《微观入手 宏观掌握——音乐考古治学谈》,《交响》1999年第4期,第33页。

④ Merriam, Alan P. “Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field.” *Ethnomusicology* 3 (1960): 109.

⑤ Nketia, Kwabena. “The problem of meaning in African Music.” *Ethnomusicology* 1 (1962): 1.

⑥ Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, 17-36.

but also in terms of its cultural context)①。1973年，梅里亚姆更将音乐直视为文化，即“研究作为文化的音乐”(the study of music as culture)②。

根据我的理解，研究“文化中的音乐”(或“音乐的文化语境”)，与研究“作为文化的音乐”，其出发点应是基本一致的，即均强调音乐的文化属性。不过，从二者的侧重点看，仍然存在一定的区别。研究文化中的音乐，音乐在这里是一种被包含关系，即音乐包含于大文化背景之中；将音乐视为文化，则音乐与他种文化是一种并列关系。也就是说，音乐作为文化，有其自成体系的文化结构和相对独立的文化品性。我认为，在实际研究中，二者不应该也难以截然分开，它们之间是相互结合，相辅相成的关系。

民族音乐学将音乐视为文化或将音乐纳人文化之中来研究，说明音乐本身包含了多种信息，它不仅仅是自然的或物理属性的声音聚合体，而是与人类行为方式紧密相连，是“人为组织起来的音响”(humanly organized sound)③。音乐不只是包括音阶、调式、旋律、结构、织体等形态范围内的东西，而且还包括政治、经济、信仰、仪式、象征、审美、风俗等诸多方面的内容。音乐与社会文化的许多层面都会发生一定的、直接或间接的联系，只有探明它们之间的种种关系，研究工作才有可能具体而深入，才有可能接近历史的真实。

民族音乐学关于音乐文化的理论观点，虽然并非针对研究古代音乐文化而提出，但就其基本原理而言，对音乐考古学研究仍具可资借鉴的价值。毫无疑问，考古发掘所获取的音乐资料，应是人类发展至特定历史阶段音乐文化的产物。研究者不能将音乐考古发现仅当作“古玩”来观赏，而应将其置于原有的社会文化环境中来加以理解和认识。

目前中国音乐考古学对于出土乐器的研究(包括我写过的一些文章)，大多围绕乐器形制、类型和音响性能等方面进行探讨，而乐器与社会文化的关系则基本没有涉及，缺乏所谓人文关怀。我认为，对于乐器本体进行研究是必要的，也是无可厚非的，但它不应是音乐考古学研究的全部。乐器是人类音乐文化的物质产品，它应与具体的社会文化、宗教信仰、审美习俗等发生关联。因此，如果我们仅从物化形态上对其进行研究，那就会导致“见物不见人”的研究

---

① Hood, Mantle. “Ethnomusicology.” In *Harvard Dictionary of Music*, ed. Willi Apel. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2nd Edition, 1969, 298.

② Merriam, Alan P. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’: A Historical-Theoretical Perspective.” *Ethnomusicology* 2 (1977): 204; Myers, Helen. *Ethnomusicology: An Introduction*, New York: W. W. Norton & Company, 1992, 8.

③ Blacking, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973, 3-31.

结果,这是一种坐于安乐椅之上的纯实验室式研究,也与过去的古器物学研究并无二致。

出土乐器是供人使用的,在它的既往是动态的,与音乐生活的许多方面都有密切的联系。因此,我们应关注乐器背后的人,而不只是乐器本身这一物品。只有这样,我们才有可能探索乐器在特定历史时期的实际应用,而不是注视着摆在我们面前的冷冰冰的、毫无表情的乐器。

文化是人类在一个社会单位里进行创造性活动所获成果的总和,而不是与一个社会单位毫不相干的堆积物。因此,如果我们满足于对音乐器物本身进行描述和分析,而不是把它置于当时的社会关系和精神文化中去加以考察,认识不到音乐器物与人的关系,那么音乐考古学就无权对文化发表任何意见。

梅里亚姆在其《音乐人类学》一书中,提出了音乐的概念(conceptualization about music)、音乐的行为(behavior in relation to music)和音乐的声音(music sound itself)三元研究模式①,这也引发我对音乐考古学研究的思索。如果我们研究考古发现的乐器,便不可以忽视人类与乐器间发生的行为关系。是什么行为驱使人们制造并演奏乐器?为什么演奏?何时、何地于何种场合演奏?这些问题均与人类行为方式相关,不能等闲视之。

所谓音乐的概念,在此应历史地理解。从音乐考古材料当中,我们可以尝试分析古代人类关于音乐或乐器的概念。古人的音乐或乐器概念当然会有自己的具体指向,从而使音乐表演甚至乐器本身具有特定的意义。《左传·昭公二十一年》讲到,“夫乐,天子之职也;夫音,乐之舆也;而钟,音之器也。天子省风以作乐,器以钟之,舆以行之。”这些皆为音乐或乐器概念的反映,因而必然会影响古代音乐事物的发展。

李学勤曾经说过,“希望正确看待音乐在古代中的地位。古人,特别是先秦时代的人们,对音乐的看法和今天我们的观点是很不一样的。我们应当了解当时人怎样看待音乐,音乐在他们的思想和生活里占据什么样的地位,给予正确的分析研究。这一点,我觉得目前做得还是很不够的。”他又说,“有些论著,把古乐描写成只是贵族的淫侈享乐,这恐怕是把古乐看得太狭窄了。……在远古的时代,宗教性、政治性的礼仪总是与音乐舞蹈同时兴起,互相联系。”②他指出应重视古人音乐概念与今人的区别,还应探索音乐与宗教、音乐与政治、礼仪等的关系,这些观点都是值得深入思考的。

---

① Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press, 1964, 32.

② 李学勤:《古乐与文化史》,载其《缀古集》,上海古籍出版社,1998年,第35—40页。

五、历时研究与共时研究

历时研究(diachronic study)和共时研究(synchronic study),是学术研究中惯用的研究方法。对于民族音乐学和音乐考古学而言,历时研究应是对音乐事物从时间维度进行的纵向历史性研究;共时研究则应为对音乐事物在同一时间范围内从空间维度进行的横向平行性研究。

(一) 历时研究

如果说早期民族音乐学较为重视共时研究,而较少进行历时研究的话,1987年赖斯(Timothy Rice)对梅里亚姆三元研究模式的补充和修订①,则表现出民族音乐学对历时研究的重新认识和肯定。赖斯的三元模式,提倡民族音乐学应从历史的建构(historical construction)、社会的维系(social maintenance)以及个人的创造和经验(individual creation and experience)三个方面展开研究。这里,赖斯将历史问题列为民族音乐学考察的一个重要因素。

在我看来,赖斯的研究模式与梅氏的研究模式并不矛盾,而是对梅氏理论的丰富和发展。具体而言,梅氏模式的每一项,均可包含赖斯模式的三个方面。比如,梅氏所谓音乐概念,即可贯穿历史、社会和个人三者。换言之,音乐概念的内涵,是在一定历史条件下形成并伴随着历史的发展而发生变化,同时,它也与特定的社会和个人相联系。音乐的行为和声音,亦当如此。

2003年,赖斯又撰文论述音乐体验和音乐民族志研究的三维研究方法——时间(time)、地点(place)和音乐隐喻(musical metaphor)②。赖斯三维研究方法的意图,是将民族音乐学研究对象纳入时空框架中进行历时性比较研究,并探寻研究对象在不同时空范围内发展的过程、变迁及其意义(亦即音乐隐喻)。格尔兹(Clifford Geertz)在 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* 一书中提出,解读文化或人的行为应从时间、空间和意义(temporal-spatial-significance)的三维模式中去研究③。由此可见,赖斯的研究方法,当是受到格尔兹的影响。

民族音乐学在研究"他者"(others)尤其是无文字或无书写传统的社会及其音

① Rice, Timothy. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 3 (1987): 477.

② Rice, Timothy. "Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography." *Ethnomusicology* 2 (2003).

③ Geertz, Clifford. *Local knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology.* New York: Basic Books, 1983.

乐文化时，由于一些客观原因(如语言障碍)，对历史问题可能会予以回避或望而却步。应该认识到，无论古代社会抑或现代社会，均存在无文字记载的音乐文化，但它并不意味着这些社会文化就没有自身发展的历史。即使是无文字社会，也有音乐文化物质资料的存留和所谓“口头传统”(oral tradition)，其社会发展绝非凝固不变。因此，民族音乐学研究不能隔断这些文化的历史。目前之所以有“历史的民族音乐学”(Historical Ethnomusicology)，正表明民族音乐学对历史研究的强调和重视。

毋庸置疑，音乐考古学研究当然应重视历史的建构，即应将音乐考古材料置于历史发展的进程之中，进行历时性考察，以了解古代人类音乐文化发展的演变过程。威第斯(Richard Widdess)认为，每一种音乐如同每个社会，是持续历史过程的暂时结果。过程对表演者而言可以是重要的，也可以是不重要的，但对局外观察者却是十分重要的[①]。这一见解同样适用于音乐考古学研究。从另一方面看，音乐考古学对某一地区古代音乐文化的研究，当会为民族音乐学研究相同地区的传统音乐提供历史依据和参考，从而发挥学科间的互动作用。

音乐考古学研究的对象，有相当长的时间范围涉及无文字或缺乏文字记载的社会历史。以中国史前音乐研究为例，虽然并无当时的文字记载可依，但音乐考古学对史前音乐的研究却不可须臾脱离历时性考察。它所进行的历时性考察，主要还是依靠史前人类遗留的音乐文化物质资料。

(二) 共时研究

在考察者与被考察者具有可交互式对话的便利条件下，共时性研究始终是民族音乐学的强项。共时性研究在考察某一音乐事物的同时，也考察与音乐并存的诸种文化要素及其联系，它不是局限于音乐本身，而是将音乐与当时当地的社会文化做广泛的联系，从而认识和理解音乐文化在特定社会中的作用和意义。

如果说中国音乐考古学较为重视历时性研究的话，那么它的共时性研究则较为欠缺或薄弱。历史发展并非简单的直线式进行，音乐文化的发展也与其他社会文化具有千丝万缕的联系。音乐考古学应吸纳民族音乐学共时研究的优长，不仅将音乐考古材料融入历史发展的长河中去观察，而且将其置身于横向的空间维度去探索与之相关的社会文化。这样纵横交织起来，古代音乐文化的图景才能得以较为全面的构建。从这个意义上看，音乐考古学确是一门时间和空间的学科。

历时研究与共时研究应该相互结合，而不宜偏执一方。在进行历时研究的同时，应援引共时研究方法，力图将音乐历史的发展进程情景化，而不是机械地考证或考据；在从事共时研究的时候，也应当运用历时研究方法，以寻绎出音乐文化的

---

① Widdess, Richard. “Historical Ethnomusicology.” In *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers. New York: W. W. Norton & Company, 1992, 219.

来龙去脉。奎莱士(Regula Qureshi)所谓人类学化的历史(anthropologized history)与历史化的人类学(historicized anthropology)[1],当为历时研究与共时研究相互结合的代名词,这表明二者确是不可偏废的。

六、乐器学研究与民族志类比

(一)乐器学研究

民族音乐学的乐器学概念比较宽泛,它将一切能够发声的器具皆包括于乐器学研究的范畴[2]。西方音乐考古学对出土乐器的研究,即持与民族音乐学相同的广义乐器概念;中国音乐考古学里面的古乐器研究则倾向于狭义的乐器概念,即必须判明乐器确实应用于音乐演奏。不过,有时乐器还兼具其他功用,如一些生产或生活用具(如壶、缶之类)、人体或动物装饰用品(如佩饰铃)等,可能在某些情况下用作乐器,之后又回到它的日常用途当中。这些器物,如果有直接证据表明其被用作乐器,当然应该予以研究。

比较音乐学和民族音乐学的乐器学研究(如乐器分类法),对中国音乐考古学研究仍有一定参考价值。中国先秦时期的"八音"乐器分类方法,按乐器的制作材料分为金、石、土、木、丝、革、匏、竹等八个类别[3]。这种分类方法既有一定的便利之处,也存在相当的局限。目前在中国多数博物馆的分类陈列体系当中,仍沿用按器物制作材料的分类方式,如将乐器编钟与一般青铜器(如礼器、兵器等)归为一类。但是,博物馆的乐器陈列分类,与乐器学的分类各有不同的方法。从乐器学角度看,如果按制作材料分类,则会出现不同演奏方法、不同性能的乐器混为同类的现象。这违背了分类标准的唯一性原则,使分类建立在不同的层级标准之上,从而使分类的子项与母项发生冲突。如铜器类的编钟与铜制的律管,石器类的编磬与石制的排箫,虽然分别由同类材料制造,但在演奏方式、乐器性能上则具有质的不同,将其合并为一类,实有抵捂。又如土类的陶埙与骨制的埙,虽说均为吹管乐器,但制作材料又各不相同,而"八音"中恰恰缺乏骨类,这势必造成分类的混乱。如果参照霍恩博斯特尔(Erich von Hornbostel)和萨克斯(Curt Sachs)的乐器分类体系,将出土乐器按其物理振动方式统归为体鸣乐器、膜鸣乐器、气鸣乐器和弦鸣乐

---

① Qureshi, Regula. "Music Anthropologies and Music Histories: A Preface and an Agenda." *Journal of American Musicological Society*, Vol. XLVIII, No. 2 (1995): 331.

② Dournon, Geneviève. "Organology." In *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers. New York & London: W. W. Norton & Company, 1992, 247.

③ 《周礼·春官·大师》:"皆播之以八音:金、石、土、革、丝、木、匏、竹。"

器四个门类之下①,再结合各种出土乐器的具体形制进行子类划分,则上述矛盾现象有可能得到基本解决。

民族音乐学的乐器分类研究,在霍恩博斯特尔和萨克斯分类体系基础上,并不试图建立放之四海而皆准的分类体系,而是以乐器存在的文化背景为基础,以文化局内人的眼光对乐器进行分类。如卡塔米(Margaret Kartomi)对印尼苏门答腊岛不同社群乐器的分类,即结合当地文化的表演实践、宗教信仰等进行划分②。当然,她的分类不仅是乐器本身,而且还包括乐器组合,乐队构成乃至乐种等。这种以局内人立场进行乐器分类的方法固然照顾到了文化的特性,但以之对考古发现的乐器进行分类,则难以径直加以借用。因为我们无法真切了解古人如何对乐器进行分类,所谓"八音"也只是见于载籍的一种分类方法,当时是否存在地区间、诸侯国间的差异,也未可知。况且,作为理论研究,其局限性已如上述。因此,可行的方法是,先对出土乐器进行形制研究,探索不同乐器品种自身的发展演变规律,再据以寻找相对统一的分类标准,力求达到历史与逻辑的统一。从此而看,乐器分类应是一个认识、分析、理解、再认识的循环发展过程,只有经过反复研究,分类才可能接近完善。

民族音乐学之乐器学除注意研究乐器的结构和物理声学特性外,还重视研究乐器的精神内涵,其中尤以后者最能使音乐考古学引为借鉴。胡德(Mantle Hood)曾创用乐器的几何图形分类法,并勾画出乐器学应从形制、结构、奏法以及乐器与经济、文化、仪式、象征、性别等的关系进行全方位研究的多维乐器图(organogram)③。不过,由于他的图形分类法过于繁杂且不实用,所以未能被学界所采用。戴维(Sue Carole Devale)也认为,乐器学研究的最终目标应是借助乐器这一音乐文化的物化形态,来研究人类社会及其文化。戴维还认为,乐器学在研究其物理性状的同时,也需关注乐器的使用者和乐器的象征意义④。派克(Dorothy Packer)以认知音乐考古学(Cognitive Archaeomusicology)的方法,对公牛里拉

---

① Hornbostel, Erich M. Von and Curt Sachs. "Classification of Musical Instruments." In *Ethnomusicology: An Introduction*, ed. Helen Myers. New York & London: W. W. Norton & Company, 1992. Eng. tans. by A. Baines and K. P. Wachsman, In GSJ, xiv (1961), 3.

② Kartomi, Margaret. *On Concept and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

③ Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist*, New York: McGraw-Hill Book Co., 1971, 155.

④ Devale, Sue Carole. "Organizing Organology." In *Selected Reports in Ethnomusicology Volume VIII: Issues in Organology*, ed. Sue Carol Devale. Los Angeles: University of California Los Angeles, 1990, 23-27.

(bull-lyre)进行个案研究,其目的在于探知乐器的精神内涵和象征意义[①]。罗泰(Lothar Von Falkenhausen)对中国青铜时代编钟的研究,则关注其在特定历史环境中的社会和政治意义[②]。张光直(Chang Kwang-Chih)对青铜礼乐器花纹的解释,联系到中国古代的信仰体系[③]。考古发现的不少商周乐器体表都有花纹,它不仅是一种装饰,而且是那个时代宗教信仰、审美风尚以及精神生活的反映。如青铜乐器表面所常见的饕餮纹(兽面纹)、龙纹、虎纹、夔纹、鸟纹等,并非全然属于纯粹的装饰纹样,其中的隐喻和内涵均需深入研究。

中国商周时期的社会,存在着巫术信仰。商周青铜器中的礼乐器,应是当时精神信仰的集中表现物。商周时期祭祀的对象以天、地、山、川和祖先为主,青铜礼乐器则担当起沟通天、地与人、神关系的"法器"功能。青铜礼乐器上面通常铸出诡秘的神鬼图像,其原因即在于此。俞伟超认为,巫术信仰是当时文化的核心,青铜礼乐器既要适应,又要体现出这种信仰[④]。曹本冶则提出仪式音乐研究的理论模式,即应从信仰(概念、认知)、仪式行为、仪式音声(音乐)这三个相互依存的方面进行综合考察[⑤]。这一理论模式,当有助于研究出土乐器的仪式性功能和用途。

商周礼乐器还是社会关系中宗法制度、等级制度、五等爵制度的反映物。礼与乐在先秦时期是相须并重的,"无礼不乐"(《左传·文公七年》)。关于中国古代礼乐关系,以往有过一些研究,但多偏重于文献记载,且陈陈相因,而音乐考古材料则没有得到充分的运用。因此,结合遗址和墓葬发现的音乐考古材料对古代礼乐关系重新进行探讨,应为音乐考古学研究的一项可行性课题。

(二) 民族志类比

民族志类比是以现代民族(主要为非工业民族)的物质文化资料与考古发现的古代物质文化资料进行比较,以假设方式求得对古代文化现象及其行为方式的合

---

① Packer, Dorothy. "Cognitive Archaeomusicology: The Case of the Bull and the Bull-Lyre." Paper presented in American Musicological Society, Harvard University (unpublished manuscript), April 8, 2000. 此文系派克于2000年4月8日在哈佛大学召开的美国音乐学协会春季研讨会上宣读的参会论文,承作者通过电子邮件将该文发送笔者,谨此志谢。

② Falkenhausen, Lothar von Alexander. *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

③ 张光直(Chang Kwang-Chih)(郭净、陈星译,王海晨校):《美术·神话与祭祀:通往古代中国政治权威的途径》,辽宁教育出版社,1988年。

④ 俞伟超:《中国古代文化的离合及其启示》,载其《古史的考古学探索》,文物出版社,2002年,第198页。

⑤ 曹本冶:《仪式音乐的研究:理论概念与方法》,载曹本冶主编《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》,云南人民出版社,2003年,第13—14页。

理或近似解释，这种方法被运用于民族考古学(Ethnoarchaeology)之中。

希克曼(Ellen Hickmann)认为，音乐考古学"试图在同一地理区域的当代社会音乐生活中揭示出依然存在的古代音乐文化的风格和痕迹"①。在此，希克曼将音乐考古发现与现今社会相联系，但限定为"同一地理区域"。

奥尔森(Dale Olsen)在研究南美地区考古发现的乐器时，主要运用民族志类比的方法，并将这一方法列为他的音乐考古学研究模式之中。此外，他还强调演奏体验，即学习演奏复制或仿制的出土乐器，以帮助理解乐器的性能和演奏方式②。

民族音乐学的实地考察和记录，常能为我们提供民族志类比的第一手资料，目前的问题是，民族志类比能否普遍应用于音乐考古学研究之中。我认为，任何现代民族，即使是生产力或生产方式较为原始的民族，都处于不断的发展变化之中，它与古代并不能等同，即二者不属于并行关系。音乐文化的发展虽然存在一定的连续性，但文化传承却并非一成不变、永远保持原汁原味。以中国出土的距今两三千年的编钟而论，我们很难将之与当今某个民族(民间)的某种音乐文化联系起来。即使是同属编钟出土地的音乐文化，也不可视为编钟音乐传统的直接延续。因此，音乐考古学在运用民族志类比方法时必须十分小心，否则，无条件的任意类比将是十分危险的。

七、结　语

民族音乐学与音乐考古学在学科来源和学科构成上具有一定的交缘关系，它们的研究对象虽然存在时间维度上的"近"、"远"两极差异，但在探索人类音乐文化及其发展规律的总体方向上却是一致的。民族音乐学与音乐考古学都重视实地考察，前者的"局内"、"局外"观点，对后者当可产生一定的影响。民族音乐学关于音乐文化的理论阐述、共时性研究方法以及乐器学研究等，对音乐考古学研究都具有一定的借鉴意义。音乐考古学的历时性研究，则能为民族音乐学研究提供历史依据和参考。

音乐考古学研究应以音乐考古材料为主要研究对象，以考古学文化为基础，以音乐文化研究为方向，运用历时研究与共时研究相结合的方法，谨慎而有限地运用民族志类比。这就是我目前考虑的音乐考古学研究的新思路。

(原载《中国音乐学》2006年第3期)

① 希克曼(Ellen Hickmann)(金经言译、王昭仁校)：《用于研究传统的音乐考古学》,《中国音乐学》1986年第4期，第130页。

② Olsen, Dale. *Music of EL Dorado: The Ethnomusicology of Ancient South American Culture*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2002.

传统音乐“边缘化”所引发的思考

目前，中国高等音乐教育一般都有传统音乐的课程设置，在全国九所音乐学院里面，各系都开设有程度不同的传统音乐课程。

然而，有关的课程几乎形同虚设——在课程设计以及教学内容的广度、深度方面都不够理想。学生不爱学传统音乐的知识，不喜欢听传统音乐，从感性和理性方面均缺乏对传统音乐的了解和把握。实际上，传统音乐在专业音乐院校已被“边缘化”，或已成为音乐教育的一种点缀和装饰。

这种情况导致如下一些现象的出现：

演唱者唱不好中国作品，他们在演唱具有特定民族风格的声乐作品时，不能准确表现歌曲的民族风格和韵味。声乐系的教学曲目大都偏重于西方的歌剧作品和艺术歌曲等，其次才是近现代的中国声乐作品。学生在日常学习中较少接触丰富多彩的民歌、戏曲、说唱等传统音乐品种，因而不能很好地演绎具有民族风格或地方风格的声乐作品。如果在传统音乐课程中适量加入民歌、戏曲或说唱等的模唱部分，对于声乐学生由模仿到逐渐掌握传统音乐的风格色彩，应是很有帮助的。

类似的问题也会出现在创作者身上。一些学生写作的作品，有时一味模仿西方，或是追求所谓的先锋和时尚，从而割裂本民族的音乐传统，表现出对传统的无视和无知；有时则在音乐创作中对传统音乐简单化、机械化照搬，以为只要在作品中出现民歌或戏曲的片断，便等同于音乐作品的民族风格。这样的做法，其实是对传统的误解或曲解，已经将音乐创作与传统音乐的关系公式化甚至低级化了。

即便是中国乐器表演专业的学生，对传统音乐的认识和理解也有待深入。前些年，中央电视台举办过全国性的民族器乐大奖赛，其中有一项技巧展示环节，参赛选手大多选择西方音乐作品来炫技，如以二胡演奏《流浪者之歌》、《查尔达斯》、《野蜂飞舞》，以笛子、扬琴演奏《土耳其进行曲》等。这些固然是音乐史上的优秀作品，但并不一定适合中国乐器来演奏。比如二胡这件乐器，它擅长演奏歌唱性的旋律和如泣如诉的曲调，较好的音色主要在三个把位之内。可是，用二胡演奏《野蜂飞舞》或《流浪者之歌》末尾的快板部分，虽然能够体现出演奏者的快弓技巧，但在

二胡的音域、音色方面却不能发挥其优长,反而突显其弱点。当然,作为尝试和练习,以中国乐器演奏西方乐曲也未尝不可,但如果众选手纷纷如此效法,则可能形成一种误导,以为西方音乐在技术上要优于中国。

不少参赛者之所以选择西方乐曲来展示自己的演奏技巧,恐怕不外三个原因:一是缺少优秀的民族器乐新作品,尤其是能够表现中国乐器演奏技巧的作品,因此参赛者不得不选择西方乐曲。但是,对于乐器的演奏技巧应该有全面的理解,快速的密集音型不一定是高难度技巧的全部。相反,一些慢速的乐曲在艺术表现上难度更大,更需要长期的积累和训练。

其次,参赛者可能认为,西方乐器能够演奏的乐曲,中国乐器也能够做到。四根弦的小提琴能演奏《流浪者之歌》,两根弦的二胡照样能胜任。这恰恰反映出民族自信心的不足,以及对所学乐器的自卑感。其实,中西乐器各有特点,不宜比较其高下优劣。各种乐器异彩纷呈,各具风格,才是音乐艺术的魅力所在。

再者,现在有些青年人对传统文化无意识,其突出表现是热衷于西方的节日,对中华民族的传统节日却十分冷淡,久而久之,媚外心理便滋生出来。有时,我们会在一些景点看到用编钟演奏《欢乐颂》以迎合外国游客。在有些媒体和观演场合上,时常可以看到或听到民歌《茉莉花》的音调被频繁应用于各种表演之中。对此我们无可厚非,但中国音乐多姿多彩,不是只有《茉莉花》一曲便可替代无遗。如果仅仅因为普契尼的歌剧《图兰朵》采用了《茉莉花》,所以便以此媚外媚俗,那是决不可取的。

上述现象成因复杂,但传统音乐在音响制作上的粗陋化,确是导致人们在听觉上难以接受的原因之一。传统音乐的音响制品,无论出自原生状态还是学院派的专业表演,与唱片工业所青睐的其他音乐品种如古典音乐和流行音乐相比,在音响制作方面都不理想,有时甚至丑化了传统音乐本体,容易使之与原始、粗糙甚至野蛮等字眼联系在一起。对此,中国的唱片工业责无旁贷,应该承担起为大众提供传统音乐的录音精品的重任。

对于传统音乐的学习,目前还存在现场听感的缺乏问题。聆听传统音乐的录音制品,虽然是常用的教学手段,但它与临场听觉仍有相当的差异。同样,音乐会表演与田野考察中的现场听觉也不会有相同的感受。因此,在传统音乐教学过程中,应采取"请进来、走出去"的方式,既聘请传统音乐的传承人来音乐院校表演和传授,又让学生走进传统音乐的原生地,直面民族乐人,以加强现场听觉感受的培养。

美国学者胡德 (Mantle Hood) 曾提出"双重乐感"(bi-musicality),这个词或译为"双重音乐能力"。所谓"双重",是胡德仅就一个研究对象而言。也就是说,对于他文化的研究,我们不仅需要具备学院派的乐感或音乐能力,而且也必须具备他文化即"局内人"的乐感或音乐能力。就音乐院校学生而言,要想学习和掌握不同

民族、地域和风格的传统音乐，实应培养“多重乐感”或“多重音乐能力”（multi-musicality）。

在授课内容方面，传统音乐的视野不够宽阔，有时只突出传统音乐的某一个品种，而忽视其多样性。一些音乐院校，有时还局限于地方性的传统音乐品种，而缺少传统音乐的“大中国”观念。内地一些省市，乃至港台地区有些综合大学的音乐院系，也存在同样的问题。现在看来，高等音乐教育中开设的音乐名作欣赏系列课程不能偏重于西方音乐作品，而要加大中国传统音乐的比重。并且，中国传统音乐的赏析类课程，从音乐院校附中阶段的教育中即应有所体现，并持续发展至大学乃至研究生阶段的教育之中。

目前开设的视唱练耳课程，教学内容多采自西方，教学方法也常常受到西方模式的影响，较少贯穿中国传统音乐的内容。从音乐实践角度讲，视唱练耳不应只满足于音准、节奏、节拍等的训练，还应该培养学生对多元音乐风格的听觉把握。为此，我曾向视唱练耳专业的教师建议，希望编一套有关中国传统音乐的“风格视唱”教材，使学生在基本乐科的训练中受到传统音乐的浸润，准确掌握传统音乐的风格特点和精神内涵。

作曲系学生的音乐创作，应该正确处理与传统音乐的关系。学生除了掌握作曲技术理论外，还应努力学习中国传统音乐，以此作为音乐创作的源泉和素材。我认为，从音乐创作对于传统音乐的应用考虑，大概应有四个不同的层面，即移植、改编、编创、创作。移植就是将传统音乐的某个曲调原封不动地保留或转用于其他的表演形式，如将戏曲演唱改为乐器演奏即是。改编即对某一现成的传统音乐曲调进行改动和扩充，其中包含一定的创作成分。编创是既有对传统音乐的改编部分，同时也有相当的发挥和创造。创作则是全然的原创，这样的音乐作品，虽然不能确指它吸收或运用了哪些传统音乐的曲调或素材，但它确与传统音乐水乳交融，是传统音乐在创作中的升华。比如，施光南创作的歌曲《祝酒歌》，恐怕很难确指它是由哪首民歌改编发展而来，哪个乐句或音乐动机出自可确指的民歌，但它却体现出浓郁的民族音乐风味。这四个层面的创作形式，在中外音乐历史上均有出现，也不乏大众喜爱的优秀作品。需要强调的是，对于传统音乐的学习，应该注重消化和吸收，并使之自然应用于创作当中，而不是生搬硬套。

在传统音乐已经“边缘化”的境况下，更应加强对它的保护。传统音乐的保护应该形神兼备。以祭孔音乐为例，“文化大革命”期间，孔子遭受批判，其思想言论被视为糟粕，与孔子有关的文化遭到唾弃，在那种情形下根本谈不上祭孔音乐。正所谓“皮之不存，毛将焉附”？因此，保护传统音乐需要将其赖以生存的文化环境一并保存，这样才能使之得到完整地继承和流传。

传统音乐不是封闭的、静态的，而是具有继承性、开放性和发展变异性的。传

统音乐源于历史，但并不能简单等同于古代音乐，它历经发展变化。只要能够妥善处理传统音乐中过去与现在的关系，传统与现代的关系，本土与外来的关系，中国传统音乐就会得到不断地更新和发展。

（原载《贵州大学学报·艺术版》2011 年第 2 期）

商业化运作中的香港粤曲歌坛

——油麻地庙街“金凤凰曲艺歌座”考察报告

一、引　言

粤曲是用广州方言(即白话)演唱的相对独立的单首唱曲。它可以是粤剧中的一个唱段(主要是梆子和二黄两种板式),也可以是用固定旋律配上不同歌词的小曲,还可以是一种广东说唱音乐曲种(如南音、木鱼)。因而,粤曲歌坛的演唱,业内人士统称为“曲艺”。

粤曲歌坛是香港地区十分独特的文化现象。早在20世纪初,歌坛即在本港和广州等地兴起。约一个世纪以来,歌坛文化不断发展,成为中国传统音乐文化的一个不可或缺的组成部分。如今,歌坛一词渐为“歌座”所替代,此当为同一事物在不同发展时期的名称演变。

早期歌坛的前身是“大八音”。那时,粤曲、粤剧和傀儡戏并存,所用场地较小,演员无需穿戏服,无道具,此团体称“八音班”。妓女也有参加唱“大八音”者。早期歌坛设于游乐场,当时多属露天演出。由于受天气影响,后移于茶楼。失明艺人加入演唱,男称瞽师,女称瞽姬,民间则称盲公、盲妹。后来,粤曲演员也有“歌姬”、“歌伶”之称,目前多称粤曲唱家为“歌星”或“女伶”,以与粤剧演员称“红伶”相区别。

粤曲歌坛属于表演娱乐场所,除以演唱和欣赏为主之外,还辅以烟酒食肆。观众主要取欣赏角度,参与表演者并不常见,这是与卡拉OK歌厅娱乐形式的不同之处。

学术界对于粤曲歌坛曾做过一些考察和研究,并有一些论作发表。鲁金的《粤曲歌坛话沧桑》一书,对歌坛历史、歌伶、表演曲目等分别予以综述[①];林万仪的硕士学位论文《香港当代粤曲女伶研究》,对歌坛粤曲女演员进行了专门研究[②];容世

---

① 鲁金:《粤曲歌坛话沧桑》,香港:三联书店有限公司,1994年。

② 林万仪:《香港当代粤曲女伶研究》,香港中文大学研究院音乐学部,1996年。

诚的《城市的广东曲艺：歌坛、粤曲与抒情性》一文，从历史的角度，对粤曲歌坛的发展建制、演出场合和抒情性等进行了探讨①；刘艾文的《香港粤曲歌坛茶座——一九八五至一九九四》，则是对粤曲歌坛所做的历史分期研究②。这些论作，对于我们了解粤曲歌坛的发展历史提供了较为丰富的资料。不过，已有的研究似乎主要关注早期或近期歌坛的发展情形，时间截止于20世纪90年代前期。随着时代的发展，当今粤曲歌坛发生了不少的变化，需要重新对其进行实地考察，以了解当代粤曲歌坛的发展面貌。

2003年11月，笔者对香港油麻地庙街的粤曲歌坛——“金凤凰曲艺歌座”（以下简称“金凤凰”）进行了三次实地考察，并对我的资料提供者（informant）徐玉兰进行了专访。本文即是笔者对“金凤凰”歌坛所做实地考察的初步整理和报告。

二、考察方法与内容

（一）理论准备

本次考察主要围绕粤曲这样一个音乐品种来展开，对笔者而言，它虽非完全陌生，但也所知甚少。此前，我虽曾参与演奏过广东音乐，并零星听过一些粤剧音乐，但均属浅尝辄止。直到后来有机会对《帝女花·香夭》和《客途秋恨》进行记谱分析后，才对粤曲音乐有了一些初步的感性认识。之后，我又观看了港产电视连续剧《帝女花》，动人的故事情节以及由粤剧《帝女花》音乐素材编创的主题曲，给我留下了深刻的印象，使我对粤剧音乐产生了兴趣。

为了完成本次考察，笔者先行查阅了有关粤曲歌坛和粤剧音乐的资料，对其音乐构成要素及相关的专业术语进行学习，尽力熟悉该领域的艺术实践和学术研究活动，为实地考察奠定必要的理论基础。

（二）局内人与局外人

笔者来自内地，在香港生活的时间十分有限，就考察对象而言，自然是一个局外人（outsider）。无论当地的社会生活还是文化生活，都有相当的陌生感和新奇感，会产生所谓生活震撼（life shock）和文化震撼（culture shock）③。我的考察主要面临两个方面的挑战。一是语言障碍。歌坛局内人（insider）均操广东话，粤曲演

① 容世诚：《城市的广东曲艺：歌坛、粤曲与抒情性》，载陈守仁《实地考查与戏曲研究》，香港中文大学音乐系粤剧研究计划，1997年，第191—213页。

② 刘艾文：《香港粤曲歌坛茶座——一九八五至一九九四》，香港：活力出版印刷，2002年。

③ Myers, Helen. *Ethnomusicology: An Introduction*. New York & London: W. W. Norton & Company, 1992, 32.

唱也是如此。我只能听懂片言只语，为交流和沟通带来不便；二是就粤曲音乐而言，我是个局外人或外行。因此，需要对粤曲音乐的学习付出相当的努力。

笔者在短期内是无法解决语言问题的，好在笔者选择的资料提供人徐玉兰能够讲一些普通话，在不能用普通话表达时，夹杂广东话并用书写方式沟通，因而为考察工作提供了重要的帮助。在粤曲音乐方面，笔者在一般音乐听觉上应与局内人有一定的共通性。然而，由于粤曲音乐在语言、唱腔、唱法、叮板和音乐结构等方面的特殊性，笔者的短期学习当然不可与局内人同日而语，在很大程度上笔者仍是一个局外人。因此，实地考察主要还是取局外人角度进行。

（三）参与观察

为了较为感性地体验粤曲表演的真实性（reliability），笔者采用“参与观察”（participant observation）方法，即作为一个观众（局内人称“客人”），参与歌坛的欣赏活动，与演员交流，送演员小费（即红包，局内人称“打赏”），在歌坛中与其他客人一道喝酒、抽烟和用餐等，即海伦・梅耶尔（Helen Myers）所谓“作为参与者的观察者”（observer as participant）①，以便体会作为一个歌坛观众参与者的感受。

在参与歌坛欣赏活动过程中，笔者努力进行细致的观察并与演员和观众交谈。当然，由于时间和次数的限制，其参与程度应是相对的，且在深度上自有其局限性。另外，由于自己不会用粤语演唱粤曲，也缺乏胡德（Hood）所谓“双重音乐能力”（bi-musicality）②。一次在中场休息时，乐队演奏员（局内人称“师傅”）邀我参与演奏广东音乐，我欣然应允，这使我一下拉近了与他们的距离。

（四）照相与录音

为了真实记录被观察对象的环境和活动，笔者采用影视人类学（visual anthropology）所倡导的照相方法，对粤曲歌坛的外围环境、内部设施、布局、乐器、表演状况和观众等进行了拍摄。当然，由于粤曲歌坛是一个动态的、全景式的表演场所，照相只是使动态的事物在瞬间静态化，所以不能代替整体表演过程。因此，照相应是考察的辅助手段和工具，它不应代替个人的观察。

在歌坛这样的文化生活环境中，照相应征得相关人员的允准。因为它涉及人权、肖像权、著作权和局内人的情感，只有与被访者建立一定的熟知关系之后，方可提出拍照事宜。幸而在我与被访者接触之初，即已表明自己的身份，言称来这里是为了学习粤曲，欲对粤曲歌坛进行实地考察，这样便得到了他们的理解。即使如此，对观众的拍照仍需小心谨慎，因为不是所有的观众都乐意对他们拍照。

---

① Myers, Helen. *Ethnomusicology: An Introduction*. New York & London: W. W. Norton & Company, 1992, 29.

② Hood, Mantle. “The Challenge of ‘Bi-musicality’.” *Ethnomusicology*, Vol. 4, 55 (1960): 55.

照相可以获取视觉资料，而音乐更强调听觉诉求，因而在拍摄照片的同时，应对演出实况进行录音，以收集音响资料，留待日后研究。当然，现场录音效果是比较嘈杂的，它不仅记录了演员的演唱，同时也记录了演出现场的各种声响，如观众的掌声、谈话声、笔者与演员和观众的交谈声等。

(五) 访谈

访谈是实地考察的重要手段和方法之一，通过访谈，可以在一定程度上了解局内人的思想和行为。在歌坛这样的观演场所，由于高分贝的音响，人们的交谈均比平时的嗓门和音量要高大，所以在访谈对话中受到音响环境的影响，对与被访者的深入交流多所不便。由于笔者考察的粤曲歌坛是下午场，即每天下午 2:30 至 5:00，故笔者采取提前到达现场的方式，于中午 12:30 左右到达目的地，先观察歌坛的周边环境，再于 1:30 进入歌坛，静心观察其内部结构。演员、乐师和观众一般都陆续提前到场。演员要做一些简单的化妆和准备，并负责演出前的各项事宜；乐师要提前 20 分钟到场调试乐器。此时，笔者可以有一个较为安静的空间环境与他们交谈，就笔者所关心的问题向他们请教和提问。

此外，我还于 11 月 18 日在演出结束之后，对我的资料提供者徐玉兰进行了长达三个小时(下午 5 时至晚 8 时)的专访。在这次访谈之前，笔者设计出将要采访的 60 多个问题，以约请她吃饭的方式，在轻松愉快的气氛下进行。徐玉兰与我以朋友相称，她为人和善、开朗并十分健谈，我在征得她本人的同意下，对采访进行了全程录音，这些口头资料，为本文的写作提供了重要的依据。

(六) 考察内容

本次对“金凤凰”粤曲歌坛的实地考察，主要涉及以下六个方面的内容：

(1) 歌坛之外围环境；(2) 歌坛之内部设置与布局；(3) 乐器组合与乐队排列；(4) 粤曲歌唱演员；(5) 表演曲目及风格；(6) 歌坛建制与经营方式。

三、歌坛之外围环境

据调查，目前香港仅有油麻地庙街(Temple Street)一带的粤曲歌坛依然维持经营，可谓香港粤曲歌坛的集中地。不过，相对于历史上歌坛较多的时期来看，则有减少的趋势。如今这里有四个歌坛，“金凤凰”位于庙街 46—54 贤昆商业大厦(K. K. Centre)地下(即一层)。在此大厦的八楼，有另一歌坛，名为“高升曲艺歌座”(以下简称“高升”)。横跨马路，在贤昆商业大厦对面另有两个歌坛，一为“艳阳天歌座”，另一为“欢乐歌廊”。这四个歌坛的名称虽然不尽一致，但其性质是相同的。

走近“金凤凰”歌坛，可见对开两扇门之上有一大红横额，书金黄色“恭喜发财”四字。大门两端悬大红灯笼。一扇门上挂有酒牌，上面醒目明示：“本店已经

有酒牌并禁止十八岁以下人士携入或在店内饮用任何酒精类饮品”，其下方有英文对译文本。大门的另一面挂有“持牌小食食肆”牌照，并有“本处所已经有酒牌局发出的酒牌，有效期至 2004 年 7 月 25 日。持牌人：莫敏婷女士。处所名称：金凤凰。”看来，香港对售酒和饮酒制定有严格法规，同时，也表明歌坛经营的多功能性及餐饮娱乐合为一体的特点。当然，歌坛还是以演唱粤曲为主，以饮食业为辅。

“金凤凰”的门口左侧有两块很大的玻璃橱窗，内置本歌座著名粤曲演员的彩色巨幅照片，并有宣传、广告用语。如：“陈文树每逢星期五、六、日莅临客串；徐玉兰、冯玉婵加盟长驻演唱。”此三位均为当今歌坛名伶。

在“金凤凰”对面的“艳阳天歌座”，有新加盟演员的宣传海报，并有热心观众所送花篮予以捧场，上书“恭贺：刘美美小姐加盟艳阳天歌座。黄炳先生敬贺。”此歌座与“欢乐歌廊”和“金凤凰”均有日间粤曲表演，晚上则同为时代曲表演。惟“高升”无下午场，晚上 8:00 至 11:00 为粤曲表演，之后到次日凌晨 4 时，则为时代曲表演。附带提出的是，20 世纪 70 年代，庙街有一个“今乐府”①歌坛也是下午表演②。

上述四个歌坛坐落在庙街这处十分复杂的文化氛围之中——

中午时分的庙街，阳光直射，令人燥热。公路两旁商铺林立，行人稀少，仅见有三五人聚集一起站着聊天，偶或可见一二醉汉卧倒路旁角落。朝“金凤凰”左手直行，横越马路，有一个小广场，是当地市民休闲聚众之所。广场的一边并排坐落着“天后古庙”、“观音古庙”、“城隍庙”和“观音楼社坛”，掩映于古老的大榕树之后，它们皆属民间宗教信仰场所。广场上有摆棋谱赌钱者，也有理发者和乘凉者。许多男人都光着上身，有的可见胸臂之上的龙形或其他动物形纹身。漫步走到与此广场相邻的街市街(market street)，算命、测字、风水、掌相等摊位尽收眼底。

入夜的庙街，五颜六色的霓虹灯令人眼花缭乱。极目四望，有饭店、酒楼、商铺、桑拿、大排档、歌座、茶社等招牌。这时，白天空旷的公路上满布大小摊档，各式商品应有尽有。有日常用品，也有盗版图书、色情书刊及光盘等。游客们摩肩接踵而至，摊主们也愈发来了精神，音乐声、叫卖声此起彼伏。笔者在此买了一些日常生活用品，价格均比一般正规商场便宜。在街市街的东边，有街头粤曲班的演唱，观者不少，且多付小费。综观庙街的商业文化景象，实可谓香港本土民俗文化

① “今乐府”的主理是香港著名乐师冯华。他现移居加拿大，今已年届 80 岁。2003 年 11 月 2 日、16 日和 30 日在香港尖沙咀太空馆举办的粤曲演唱会，即以“今乐府——粤曲歌坛会知音”命名，以此纪念冯华先生。

② 鲁金：《粤曲歌坛话沧桑》，香港：三联书店有限公司，1994 年，第 33 页。

的一个缩影。

四、歌坛之内部设置与布局

“金凤凰”歌坛的室内面积约有 150 平方米，视觉较为宽阔。大厅内配有中央空调系统，空气流通较好。据徐玉兰讲，这里的面积大于对面的“艳阳天”和“欢乐歌廊”，这也是其招徕顾客较此二歌坛为多的原因之一。大厅内前方有一个小型的舞台，其后壁悬紫红色幕布，上钳“金凤凰”三个烫金大字。乐队成员基本都位于舞台之上，但鼓师在舞台下之左侧，高胡乐师在舞台下之右侧，演员则位于舞台前端中央。在演员右手一侧，有一个供“打赏”所用的立式钱箱，观众在下边可对置于其中的钞票面额看得一清二楚。在高胡乐师的背后，是一个收银台。收银台背后墙上贴一红底金色大字，为“招财进宝”四字的合体。

大厅中央及两边摆满了桌椅，计 16 个大圆桌，供客人入座听唱和饮食。大厅两侧墙壁上悬有 13 幅彩色巨照，除个别为粤曲演员外，大多为时代曲歌星（按粤曲演员之照片已在歌座外橱窗中陈列）。舞台左右两边各有一侧室，左侧室为储物所用，内置啤酒等饮品；右侧室为演员更衣所用，内置桌柜等物。

在大厅的内侧，有一个吧台，出售酒类饮品、水果及食品，其内为供烹调所用之操作间。吧台之外侧设有“关帝”牌位，并摆有果、酒供品，以求生意兴隆，足见其商业气息之浓（图 1）。

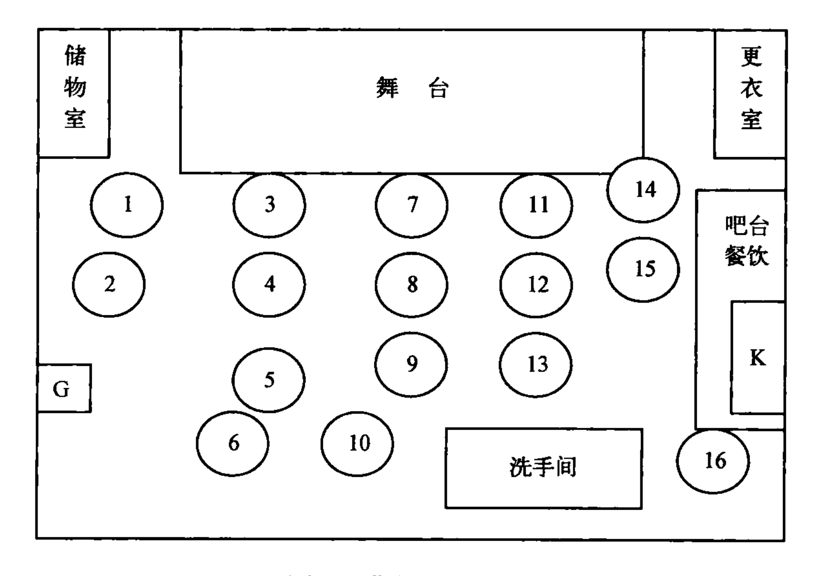


图 1 “金凤凰”歌坛室内布局平面图

（G 为大门；M 为收银台；K 为烹调间；1—16 为桌台）

五、乐器组合与乐队排列

“金凤凰”歌坛共有6名乐器演奏员，他们大都一专多能，每人可演奏两种以上的乐器。其乐器组合为：

弦乐器：高胡(二弦)、椰胡、二胡、扬琴、小提琴。

管乐器：长笛、萨克斯风。

电乐器：电子阮、合成器、电子琴、夏威夷吉他。

击乐器：大鼓、小鼓、板、大锣、小锣、铜钹、木鱼。

由上可见，粤曲歌坛所用乐器中西兼容。早在20世纪30年代，粤曲歌坛即已引进小提琴和萨克斯风。当然，合成器等现代电子乐器的运用当为后出。据徐玉兰讲，粤曲常用正线(相当于C调)和反线(相当于G调)，传统乐器正适合此二调的伴奏；而尺五(相当于F调)和士工(相当于^{b}B调)以传统乐器伴奏则不敷使用，故引用西洋乐器以扩充音域。她的看法也许可备一说，容待以后研究。客观看来，粤曲演唱适当加入西方乐器，可以增强音响强度，加之有传统乐器的存在，似乎并没有失去粤曲的固有风格。

以上乐器组合中，管乐器最少，弦乐器、电乐器和击乐器数量基本持平①。但是，并非所有乐器都同时演奏，而是依演员演唱的粤曲而定，因而乐器的应用并非具有随意性。所有击乐器由一个乐师演奏，其余乐师皆兼任演奏不同的乐器。乐师在演奏时，偶见有接手提电话者，也有在乐句演奏空隙抽口烟过把瘾的，可见表演时并无严格的约束。

乐器均为演奏者自备，表演结束后即放置于歌坛。乐队的“领班”(即负责人)是拉高胡的，如个别乐师有事不能前来，需提前电话通知领班，以便寻找“替工”，但歌唱演员则无此要求。

在粤曲歌坛中，乐队的排列位置是固定不变的。演奏击乐器的师傅位于舞台下端左边，高胡(有时是小提琴、二胡或椰胡)则位于舞台下端右边。合成器、电子琴置于舞台上之左侧，舞台中央依次为萨克斯风、电阮，舞台右侧为扬琴，扬琴之后为夏威夷吉他(图2)。

大厅内前方两侧墙壁上分别悬置一对大型音箱，后方墙壁两侧也分别对称悬置一对音箱，电乐器另有专用音箱置于台上，调音台置于舞台最右侧。演唱者使用有线麦克，表演大厅构成了一个十分现代化的环绕立体声音响场景。

---

① 虽然舞台上摆放有爵士鼓，但那是晚间表演时代曲所用。

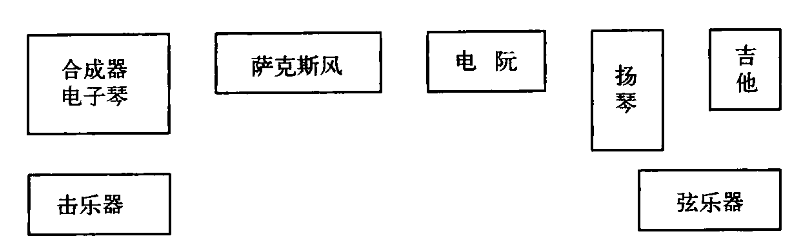


图 2 乐队排列位置示意图

六、粤曲歌唱演员

"金凤凰"歌坛的粤曲歌唱演员共有 13 人,受教育程度一般在高中毕业或高中以下。她(他)们的姓名为(按中文姓名汉语拼音排序):

白凤英(主理)、陈文树(人称鬼马歌王)、冯玉婵、钱颖贤(主理)、任霜雯、徐玉兰(白燕仔传人)、叶佩芬(芳腔名家)、张凤(主理)、张玉莲、郑惠英(艺名晶晶)、周桂枝、周元园、朱翠文。

上列 13 名歌唱演员,除陈文树为中年男性外,余皆为青年女性(仅晶晶年龄稍长些)。称"主理"者,实为歌坛之"老板"。"金凤凰"的三位"主理"属合股性质,其中张凤为主要投资人,也即主要"老板"。陈文树被称为"鬼马歌王",盖因其演唱较为谐趣而得名,这实是过去被称为"鬼马歌王"的著名粤曲演员张月儿称号的沿用。

有些演员印有名片,名片所示内容详略不一,有的仅提供姓名和地址,张凤的名片即其一例。有的则较为详细,如徐玉兰的名片是:"香港曲艺艺术协会 高升曲艺团 徐玉兰 手提: 9077 XXXX(按此处笔者隐去后四位号码)九龙油麻地庙街 46—54 号贤昆商业大厦 8 字楼 电话: 2771 9778 开放时间: 下午 2:30—5:30 晚上 8:00—2:30"。此外,她另印一种名片,表明其为香港曲艺艺术协会主席,并业余教授粤曲演唱及扬琴演奏。

在歌唱演员当中,钱颖贤、张凤、郑惠英和徐玉兰 4 人是师姐妹关系,她们均师承已故粤曲大喉演唱名家白燕仔。有些演员的演唱是家传的,如徐玉兰的母亲就是唱粤曲的,她年幼时,家里每星期最少有两个晚上邀朋友来欣赏粤曲演唱,因而她早年学唱粤曲主要受母亲的影响。当然,也有些演员并无师承关系,而是天赋、自学(听录音、听名家演唱并加以模仿等)加勤奋。

歌坛演员一般不演戏(指粤剧),但要练身段,有的还学点武功。"金凤凰"的演员平时也要排练,一般安排在下午 5 时,与乐队一起练习半个小时。

在这些演员当中,有的除白天在"金凤凰"表演之外,晚间还去"高升"演唱,如徐玉兰、冯玉婵、朱翠文和陈文树即属此类兼职演员。

演员中有从广州来加盟演唱者,如周桂枝和周元园就是持旅行证件来港的。

不过,歌坛有自己的行规,外人要想加入歌坛表演,必须是歌伶们熟知的演员或朋友,且符合歌坛所需之演唱水准,而不是随便就可在歌坛从业。

歌唱演员具双重身份和职能,她(他)们既是歌者,又是侍者。客人进入大厅之时,即有演员相迎,打招呼并安排就座。“早晨!”大家互相用香港市民独特的问候语致意。说其独特,是因为此时已是下午,而笔者在内地生活中从未听到这样的问候用语,而更习惯于说声“你好!”。待客人坐定,演员们即负责将茶券(即门票)送上并收取费用,为客人倒茶,送上客人所买的食品、饮品或烟酒,陪客人聊天,并在演唱过程中收取客人自愿支付的小费。但据笔者观察,她们绝不陪客人喝酒。

演员在演唱时,对服装并无规定,一般均着便装,仅冯玉婵有时着戏装。表演者不化戏妆,仅化日常妆,因而较为贴近生活。演唱时有的演员胸前佩戴手机,有的更将手机固定于手腕之上,这些都表明粤曲歌坛表演的生活化和平民化。

七、表演曲目及风格

“金凤凰”歌坛下午 2:30 准时开始表演,先由乐队奏出开场曲,一般是广东音乐,接着便是粤曲演唱。演员演唱的顺序基本固定。一个半小时之后(下午 4:00)休息 5 分钟(至此已演唱 10 个曲目),此时乐队演奏广东音乐,由演员分发汤或粥供客人享用,然后继续粤曲演唱,至下午 5:00,以演唱小曲来结束日场表演。由此可见,粤剧、粤曲和广东音乐“在歌坛上是三结合的”,“歌坛上模仿粤剧演员唱腔者唱的是戏曲,女伶唱的是她的曲艺,歌坛在间场的时候,乐队演奏的‘谱子’,即广东音乐”①。

演员所唱曲目自定,但不可相互重复。歌坛内部规定,每位演员三天之内不能同唱一首曲。当然,如果有客人点唱则是允许的,但点唱需付费。笔者第一次去“金凤凰”时,见到了以前在“高升”认识的演员朱翠文,她问我爱听什么,我随口即点唱《帝女花·香夭》。于是,她自己兼扮生、旦角色,其演唱给我留下深刻印象。

每位歌唱演员的演唱时间也有限定,一般不得长于 10 分钟,以免影响其他演员表演。当然,之所以如此,更重要的原因是演唱过程中要收取小费,如果一个人演唱时间过长,就会影响别人的经济收入。这些都是歌坛的行规,并未形成文字,但老板要召开会议,由总监确定曲目,如果发现有人演唱的曲目过长,就会及时指出并做出调整。因此之故,有些粤曲在实际表演时会做出一定改动,用于减省时间。

20 世纪 30 年代的歌坛则与今不同。据王粤生讲,女伶一边喝茶一边唱曲,通常唱一支或两支曲,但一唱便是 45 至 50 分钟。当乐手与女伶休息时,另一乐队便

---

① 鲁金:《粤曲歌坛话沧桑》,香港:三联书店有限公司,1994 年,第 27 页。

演奏广东器乐曲，俗称“广东音乐”或“谱子”。乐手在10分钟内奏数曲，之后是另一位女伶登台[①]。

演员们都有自己手抄的“曲本”(相当于乐谱)，多为竖写的唱词，有叮板(节奏)符号，但较少工尺谱字。“一出粤剧或一首粤曲的作者在行内称为‘撰曲’，创作的产品——演出粤剧用之剧本及演唱粤曲用之曲本——便称为曲。虽然‘曲’字有‘音乐’或‘乐谱’之意思，但在粤剧音乐中，作为演出用的‘曲’甚少载有乐谱符号。”[②]“在乐队所奏引子、过门或尾声中，有时附工尺谱。遇上使用新创作、少用或经修改的小曲，也会有工尺谱写在曲词旁边。”“有时，工尺谱符号会写在一句或一顿唱词之后，以示结束音。”[③]

多数演员不认识工尺谱，学习靠听录音，再就是拜师传授(师傅都识工尺谱)。据徐玉兰讲，演员用曲本“就是看字、看叮板、死记字，有的连简谱都不会。”演员在演唱时可以与录音不一样，可加以改编。徐玉兰很赞成唱出个人的风格，她说：“艺术要学人家好的，不好的不学，每个人的声线是不一样，女的学男的唱是不容易的。文千岁唱的东西，我要比他唱得高点，如果文千岁学大喉也是不行的。我教学生时，主张要唱自己的，在叮板的原则下，可以唱自己的。”

演员演唱的曲目均为观众所喜闻乐听，兹将“金凤凰”两场表演曲目列下，以见其概。

2003年11月14日(星期五)演唱曲目次序：《帝女花·扫银瓶》、《郎归晚》、《六月雪之窦娥冤》、《帝女花·雪中燕》、《摇红烛化佛前灯·红烛泪》、《百种怜侬去后知》、《红白牡丹花》、《秋夜梦魂香》、《醉闹五台山》、《江山如画》、《燕歌行》、《牡丹亭惊梦·幽媾》、《相思泪》(小曲)。

2003年11月18日(星期二)演唱曲目次序：《惆怅卖歌人》、《丝竹弦歌唱今朝》、《凤流梦》、《狂风暴雨吊寒梅》、《小曲》、《白头吟》、《抱花眼》、《夜思郎》、《苎萝访艳》、《凌波梦影》、《小城春梦》、《帝女花·维摩庵自叹》、《梁祝·愿为蝴蝶烧香坟》、《禅院钟声》(小曲)。

上列曲目，有的选自粤剧，有的是小曲。演员多以平喉和子喉演唱，仅徐玉兰以大喉演唱。粤曲与粤剧既有联系又有区别，粤剧有完整的故事情节，有传统戏曲的唱、念、做、打，而粤曲演唱则只重唱、念，无做、打表演，演唱时仅做简单手势。演员多模仿粤曲名家的唱腔，如任剑辉、白雪仙、芳艳芬、红线女、新马师曾等。

粤曲演唱的曲目并非毫无新作，有时也会有新曲目的表演。编创新的曲目，行

① 陈守仁：《粤曲的学和唱：王粤生粤曲教程》，香港：中国戏曲研究计划，1992年，第3页。

② 陈守仁：《香港粤剧研究(上卷)》，香港：广角镜出版社，1988年，第51页。

③ 陈守仁：《香港粤剧研究(上卷)》，香港：广角镜出版社，1988年，第62—63页。

内称为“撰曲”。关于撰曲，一种是“依曲填词”，即依固定的板式、说唱、说白或流行的曲调（如小曲）填写曲词；另一种是创作，即现代所谓作曲。如王粤生曾为唐涤生所编粤剧《摇红烛化佛前灯》创作全新小曲《红烛泪》[①]。

据徐玉兰讲，“最近有一个客人给了一个新的作品，他给我 3 000 元，请我唱这首曲。”这首粤曲名为《天河会》，撰曲者是蔡耀。平时也有人为歌坛撰曲，但演员需向撰曲者支付每首三至五千元的费用。然而，像蔡耀专为徐玉兰撰曲并向她付费的情况则是十分鲜见的。

八、歌坛建制与经营方式

“金凤凰”迄今已有 3 年的经营历史，其老板是张凤。如前所述，她也是白燕仔的弟子。张凤与白凤英和钱颖贤一起合股经营这间歌座。据张凤讲，她每月需交房租 HK＄20 000 元。在歌座经营酒水食肆者是她请来的，属独立经营，与演员没有付酬关系。

“金凤凰”的“茶券”（即名片大小的纸质门票，上印有“金凤凰日间曲艺团 No. 000XXXX茶券”，下有地址及联系电话）是每位 30 元（案“高升”的夜场门票是 40 元），可享用茶点（一碟花生、一碟水果片和一碗粥或汤）。客人如需烟酒食品等，要另外付费。

平时客人数量多寡不一，周六客人最多，有时可达 100 多位。如遇周日赛马，人数会减少到 50 人左右。周五人数也不少，约 60—70 人。周一至周四每天约 40 余人。

据观察，客人除支付基本的“茶券”费外，一般都向演员主动支付小费。如是初次光顾歌坛的陌生人（例如笔者）向演员付小费，演员定会询问来客尊姓大名，并登记红包为某先生所送，以便在每唱一曲后由歌唱者宣读言谢。之后，歌唱者下台来向赠送红包者一一挥手或碰手（非握手）致谢，或与客人围坐一起攀谈。

客人送演员小费时，直接拿钱或封于红包之内均可。少者 20 元、50 元或 100 元，多者 500 元或 1 000 元。如果客人点唱或与演员合唱，每首曲子最少一百元，嘉宾客串，每首 200—300 元不等。

演员基本上靠小费为生，她们每场演出后即发工资，底薪 50 元，余从所送红包中支出。歌坛老板与演员是三七开，老板三、演员七。每位演员累计月收入约 15 000 元。老板收取的钱用于铺租、场地等开支。乐师每周发一次工资，高胡和击乐器演奏员每场次 200 元，扬琴、电阮、萨克斯风和夏威夷吉他演奏员每场次 130

---

① 陈守仁：《粤曲的学和唱：王粤生粤曲教程》，香港：中国戏曲研究计划，1992 年，第 16 页。

至150元不等。

光顾歌坛的客人以年长者为多，且多为男性，这与演员多为女性形成明显对比。客人中年龄最大者有80多岁，中年听众也有一些，但青年（指40岁以下者）听众则较少。由于歌坛是下午场，属上班时间，故来客多为退休赋闲人士。大多客人年轻时喜欢粤曲，退休之后经常来歌坛听歌。笔者在“金凤凰”见一老者，在“高升”也曾见到他，据张凤讲，他是“金凤凰”的常客，几乎每天都来，很懂戏，是戏迷。笔者见他手拍叮板，口中念念有词，随声附和演唱。笔者还认识两位老年观众，一位年龄为75岁，另一位年龄为73岁，我问他们最喜欢什么曲目，答曰：《凤阁恩仇未了情》。

客人中有单独前来者，也有约朋友一同前来者。从与演员的熟识程度观察，多数人都是这里的常客。观众之中并非人人都是老板，有行业商会主席或公司经理，也有一般市民阶层人士，但从付小费及消费（如喝XO酒）情况看，他们个人或家庭经济条件都不错。

据徐玉兰讲，演员从不主动询问客人是干什么的，这是她们的规矩。演员与客人也有深交者，他们可以相约一起喝茶、吃饭。演员与客人都是朋友，大家打成一片，要维持这种关系，以使这里高朋满座。虽然如此，演员与客人的交往也都十分谨慎。

“金凤凰”的老板张凤有一位十分要好的客人朋友（被访者不愿说出其姓名），出资赞助其购置所有音响设施。他每天都来“金凤凰”听曲，每次送张凤1 000元的红包。这位客人无子无女，对其他姐妹们也很客气。歌坛演员在尖沙咀文化中心开演唱会，他慷慨解囊，出资30万元来赞助。

徐玉兰是“高升”的老板，在访谈中她告诉我，自己是一步一个脚印，踏踏实实走过来的。她1983年从广州移居香港，原在香港一家六口人合住20平方米的陋室。她的丈夫是香港人，两人早在徐玉兰移居香港前就认识。她的父亲早年在香港做鸟生意，认识了她的丈夫，二人有生意上的来往，因而才与徐玉兰有了姻缘。他们于1986年结婚。开始徐的丈夫并不同意她唱粤曲，后来才逐渐理解。

从1983年开始，徐玉兰就在街头演唱粤曲，她是在那里出道的。1991年，几个姐妹租地方当老板，在“国际画廊”经营歌坛。现在“高升”是她自己当老板，音响设备全为自购。有的乐器，如合成器和电子琴都是她自己出资购买的。

徐玉兰坦言，如果自己要走捷径的话，可能现在也不会再演唱了。她说：“也有人赏识我，说你唱歌唱那么好了，不要那么苦了，我给你钱，买楼、买汽车。收了人家的钱，就要替人家做事，就要听人家的话了。你是要家庭还是要什么？我唱歌，你‘打赏’，我可以接受。我们可以一起喝茶吃饭，但超出这个范围之外则不行。我直到现在能够保持这个家庭，自己感到很欣慰。”从这些朴实的话语中，笔者感受到一位歌坛女伶德艺双馨的高尚品格。

九、结　　语

粤曲艺术既是香港地区本土音乐文化的一个重要乐种，又是中华民族传统音乐文化的重要组成部分。在香港，粤曲歌坛是传播粤曲艺术的观演场所之一。观众是粤曲歌坛生长的催发剂，他们虽然以年长者居多，但并不意味着粤曲艺术在今后的中断，歌坛发展的历史便充分证明了这一点。粤曲歌坛存在，离不开商业化的运作方式。歌坛通过商业化的经营与生活化的表演，使粤曲艺术得以延续和发展。粤曲歌坛可谓粤曲艺术赖以生存的土壤。

粤曲、粤剧和粤语流行曲，并非水火不容。它们之间关系密切，相辅相成，互相依存，互相影响、互相发展。观众们欣赏粤剧《帝女花》，也喜听歌坛中《帝女花》的单只唱曲表演形式，同时，也欢迎由此作品改编的粤语流行曲。它们彼此都有特定的表演与欣赏环境，也有各自发展的社会文化空间和环境。

粤曲歌坛与粤曲街头表演、粤曲学习班、粤曲社团、粤曲大型演唱会等一起，共同构筑了香港粤曲艺术的发展网络。粤曲歌坛的歌伶和师傅们，是粤曲传统的承载者和传播者，他们通过表演，与观众取得沟通与交流，扩大了粤曲艺术的社会影响；他们通过收徒与传授技艺，使得粤曲艺术新人叠出，粤曲传统薪火不断。

（原载《黄钟》2004 年第 3 期）

蓬瀛仙馆的早课仪式与用乐

早晚课诵仪式，是道教宫观修道者日常所必须修持的功课。早晚坛经，亦称早晚功课经，是早晚课诵仪式中念唱之经文。《太上全真功课经·早课》序云："且夫功课者，何为者也？功课者，课功也。课自己之功者，修自身之道也。修自身之道者，赖先圣之典也，诵上圣之金书玉诰，明自己之本性真心。"①每日例行早晚功课，在教义上，用以供奉神灵；此外，使道众们勤修经忏，不忘祖师圣训，从而收修身积善之果。早课中的《清静经》对性功修炼讲的极其明白，《无上玉皇心印妙经》对命功修炼讲的极其明白。这两部经是修道者的基本法则②。

一般而言，道教早晚功课仪式均伴随有音乐的进行，如乐器（法器）的演奏、经生的唱诵等即是。

关于早晚功课仪式中的音乐应用，已有学者对此进行专门的考察与研究。香港中文大学曹本冶先生主持的中国宗教音乐研究计划，曾出版系列丛书③，其中有一些分卷涉及道教早晚功课仪式中音乐的研究。各地道教宫观虽然都有早晚功课仪式及其音乐活动，且基本程序大略相同，但由于不同宫观各自的特点，相互之间还是有一些差异。

2003 年 9 月至 12 月期间，我选取香港蓬瀛仙馆的早课仪式及用乐情况进行个案观察。蓬瀛仙馆位于新界粉岭百和路 66 号。该馆创立于 1929 年，乃香港道教十方丛林之一。蓬瀛仙馆属道教全真龙门派，据《蓬瀛仙馆贞珉碑记》记载④：

---

① 此经卷乃曹本冶先生所藏，承其借阅，谨此志谢。

② 闵智亭：《道教仪范》，台北：新文丰出版社公司，1995 年，第 6 页；曹本冶：《道教仪式音乐的组成因素》，香港中文大学崇基学院宗教与中国社会研究中心，1999 年；佚名：《太上全真早坛功课经》，出版及印刷地不详。

③ 曹本冶：《道教仪式音乐的组成因素》，香港：香港中文大学崇基学院宗教与中国社会研究中心，1999 年；曹本冶、徐宏图：《杭州抱朴道院道教音乐》，台北：新文丰出版公司，2000 年；曹本冶、张凤麟：《苏州道乐概述》，台北：新文丰出版公司，2000 年；袁静芳等：《陕西省佳县白云观道教音乐》，台北：新文丰出版公司，1999 年。

④ 此碑铭现立于蓬瀛仙馆之内。

仙馆源起于自修龙门正宗道人何近愚、陈鸶楷与广州三元宫主持麦星阶道长昔年同游香江，访粉岭安乐村本立园主人李道明，其间遥见众山迭翠、环绕万松，地名为双鱼洞、百福村。于朝曦初照时，半山中有五色祥云浮起，有如天然仙境。其时彼此因感世道之沦胥，此身之迟暮，非寻得净土无以助潜修。非提倡道教无以挽颓俗，乃发起创建龙门正宗道观之议。

回省后，约同道友梁绮湄、周朗山、苏寿祺、苏耀宸、阮禅卿等凑集巨资，筹款购地，向道友冯耀卿戚友让得双鱼洞山麓，建筑道院取名蓬瀛馆。初期供奉太上老君，纯阳祖师，继后加增供奉邱长春祖师。从此开启玄宗，阐道扬经。

建馆初期，房舍零落，设备简陋，后得道董阮禅卿、苏耀宸助以巨款，于一九二九年岁次己巳，筑建东斋为静室，作修道之所。又于一九五一年春增建西斋，同年冬罗宗虚道长将其静室让回仙馆，更名南斋。数年间，再增建梅、兰二亭，俾游人作遮阳避雨之所，设永思堂俾后人追远。此其时馆已为最具规模之香港道教丛林之一。

一九五零年岁次庚寅，采用理监事制，管理道观，随即向政府申领得后山地段，增辟园林，在一九五二年岁次壬辰，道侣集资建八角乐善亭。

一九五四年岁次甲午，道长张玉阶捐建积厚亭。一九五五年岁次乙未年，同人倡议建蓬莱阁、喜雨亭。一九六五年岁次乙巳冬道长麦从福哲嗣捐资建从福亭纪念先德。一九六六年岁次丙午，馆友踊跃捐输设建明台。此时起，蓬瀛仙馆由一所私人潜修之道堂蜕变进展为政府注册不牟利慈善及宗教团体，继后更修改章则，兼收坤道，建设坤堂，俾女道侣得以入驻潜修功果，更扩建永思堂入祀先灵，建永乐堂、永福堂、积厚堂、先悟堂、永念堂等安厝骨灰龛，岁时诵经礼忏，庶使阴安阳乐。其后更扩建三圣大殿(1977)、南斋(1986)、坤堂(1987)、东斋(1988)、西斋(1988)并筹建喜雨楼(1994)、元辰殿(1997)以配合馆务的发展。

蓬瀛仙馆由理事会管理，理事由馆员选出，俱为热心公益的社会贤达及专业人士，义务投入馆务工作。仙馆除宏教阐道外，还赠医施药、兴学育材(设两所幼稚园及两所青年自修室)、慈幼安老(设两所老人服务中心)。

蓬瀛仙馆除举办宣道讲座，阐扬道教哲理外，还举办各种法事活动，如科仪经忏、祈福超幽、渡阴祭阳、奉祀先灵等。此外，还设有经生训练班及道侣习经班，使善信及弟子等得以进修科仪经籍，研习道术。

我的资料提供者(informant)是香港道教乐团的艺术总监与团长刘红博士。香港道教乐团隶属于香港蓬瀛仙馆，刘红即工作并生活于此。20世纪90年代初期，我即与刘红相识。他毕业于香港中文大学音乐系，主要从事道教音乐的推展与研究。虽然他并不是严格意义上的局内人，但由于工作性质，他与道教结下了不解

之缘。因此之故,此次对早课仪式的观察,全承他预先与有关方面和人员取得联系,并获得准允进行录音和照相。

应予说明的是,道教早晚功课是道内人自行修炼的基本功,局外人一般是不可参与观察的。尤其是对仪式活动的拍照,在某种程度上会干扰并影响经生的仪式操作。并且,有关的局内人信息(如经卷、经生职业、年龄等),也并非局外人所能轻易获取。加之语言障碍(经生均为香港本地人士,操广东方言,即通常所谓"白话"),对我来说有相当的困难。而刘红则可讲一口流利的广东话,作为蓬瀛仙馆的工作人员,与局内人之密切关系自不待言。因此,刘红在我(局外人)与仪式执行者(局内人)之间,可谓充当了沟通桥梁的作用。

全真日诵早课是全真道宫观内日常的仪式活动。早课仪式始于金代道教祖师王重阳建立道教丛林制度之时,至今已有八百多年历史。遵循这一课诵传统,凡住宫观的出家道士,每天早晨五更开静,洒扫庭院、殿堂,斋沐漱盥,整肃衣冠之后,便上殿讽诵早坛功课经。一年四季,每日如此。

道教宫观道士的早课内容大致是相同的,主要是经、诰和咒等。但随着所属宗派的不同,所在地区的差别,也略有差异。宫观道士早晚功课的程序大致相同,都是以"开经偈"或"香赞"开始,以"十二愿"和"三皈依"结束。早课中间包含三个部分。一是各种咒(如净心神咒等),二是几部经(如太上老君说常清净经等),三是各种诰(如玉清宝诰等)。道士作早课时,多在卯时,此时,阳气初升,阴气未动,饮食未进,气血未乱。通过早课,会产生心平气和、脉通窍利的保健功效。

早课仪式具有严谨的程序和丰富的经韵音乐。道众进入殿堂后,肃立于神像之前。三通鼓后,钟鼓振响,早坛功课开始。道众在庄严肃穆的气氛中,咏唱第一首经韵《澄清韵》,接唱《举天尊》时,首先向常清常静天尊叩头礼拜,然后再唱《吊挂》、《七言提纲》和《反八天》。在咏唱《五言提纲》时,向常清常静天尊敬香供水。敬香供水毕,击木鱼念《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地咒》、《净天地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》等。八咒念完,讽诵《太上老君说常清静经》、《太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经》、《太上灵宝天尊说禳灾度厄真经》、《无上玉皇心印妙经》等四部经卷。此后,开始诵诰,一边呼唤诸尊神名号,一边叩头礼拜。所诵宝诰是《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》、《玉帝宝诰》、《天皇宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》、《普化宝诰》。诵完宝诰后,唱《中堂赞》、《忏悔文》和《小赞》,接念《灵官咒》、《土地咒》,唱《大皈依》、《三皈依》。然后道众在钟鼓磬及铛镲声中向常清常静天尊再三叩首礼拜,早课完毕。

在早课所咏唱的十余首经韵中,《澄清韵》、《吊挂》、《中堂赞》、《三皈依》等,旋律优雅,富有歌唱性。此外,课诵中的讽经、诵诰、念咒等也都各具特色。全真道所使用的音乐,绝大多数是与上述宫观生活中念经、诵咒、拜忏等紧密联系着的诵唱

式音乐，道士称之为“念经”。少数宫观在“念经”时加有丝弦或吹管乐器随经韵伴奏，一般而言，这类经忏音乐只用必须的法器，如钟、磬、铃、木鱼、鼓等击节伴奏。

我所观察的蓬瀛仙馆早课仪式于上午9时30分开始。我提前于8时30分来到道馆，先与刘红博士接洽，之后来到仪式举行的地点——兜率宫大殿，对仪式现场环境进行观察记录。

大殿呈倒凸字形，正门面北，左右两侧各有一个偏门与外界相通，紧邻右偏门有一内室，内存仪式物件，有专人提前予以摆设。左偏门也有一内室，供仪式实施者更衣及准备经文、法器等所用。

环顾大殿四周，左壁绘伏虎将，右壁绘降龙将，殿顶壁(天庭楼阁)绘飞翔的白鹤，寓乘鹤而升仙之意。

大殿内并排设三重宝殿，自左至右为：长春宝殿、太上宝殿、纯阳宝殿。各宝殿之上均有横幅，自左至右为：“仁动九重”、“尊道贵德”、“理综三教”。与三宝殿相对应，正面肃立三尊道祖像，按左、中、右依次为邱长春祖师、太上道祖、吕纯阳祖师。大殿正央摆设香、花、灯、水、果各式供品。殿内竖立一巨幅对联，上联为：“太上道经立德立言圣祖祥光垂万世”，下联为：“三清方士存仁存孝瑶坛瑞气祝千秋”。大殿左右两侧柱础之上也有一副对联，上联是：“熟读老子道德经上下五千言知足不辱知止不殆”，下联为：“远望粉岭东北峰纵横数十里得石之瘦得云之腴”。

道场设置情况是：场内左面立大型木制双面皮鼓，右面立铜制圆口大钟。钟铭：“民国二十三年岁次甲戌仲冬吉旦弟子冯宗修、骆宗胜敬送”。场内左侧有一铜锣，立于木制架上。与铜锣相邻，另置一大型木鱼。此外，道场内还摆放有台垫、香案和经台。殿内正面另摆设三个香案，上置一小型木鱼。

上午9时20分，三位女经生着装来到兜率宫，她们先行进入殿内更衣室准备经文及法器。9时30分，早课仪式开始。三位女经生自大殿左旁小门内顺序而出，高功(一手)在先，其后为二手和三手。三位经生并排站立，面向三宝殿。经生前面置一香案，将经文、铜磬、忏铃、木鱼摆放其上。经生诵经时，二手击木鱼，三手击铜磬，高功秉持三炷香。经生们时而跪拜，时而作揖。击铜磬者根据姿势的变换有时击奏忏铃，例如在离香案较远时，或跽立台垫时，即手持忏铃击节。

这三位经生的年龄在30—50岁之间，她们的姓名是：颜美霞(高功)、梁翠坤(二手)、关群英(三手)。她们三位均与蓬瀛仙馆签有合约。除早晚功课之外，参与其他法事活动由仙馆付酬。她们之中，有的是家庭主妇，有的除参与仙馆仪式活动外，尚有其他专职工作。

全部仪式过程，除诵经有法器伴奏外，并无其他器乐音乐伴随。经生的诵经，是一种有节奏的诵唱式音乐，可称为“唱经”。

蓬瀛仙馆的道教早课仪式，具有其地域性特点。这主要体现在早课仪式实施的时间、参与人数和用乐制度(如乐器)方面的变通性，也即曹本治先生所论之“固

定与非固定因素”。

就早课仪式所执行的时间看，与中国内地道教宫观及传统沿袭下来的时间有所不合。一般而言，早课在卯时（即五更）时分即开始进行准备事宜，而蓬瀛仙馆早课仪式则迟至上午 9 时 30 分进行。推其原因，可能与香港本地人士生活习惯有关，而不应视为有违教规。香港市民平时上、下班时间为“朝九晚五”（按即上午 9 时至下午 5 时），而参与早课仪式的经生又非常住宫观道士，而是家住在外且受聘于此执事。因此，在道教仪范的固定因素当中，有一些灵活的变通，以不失达到修炼之目的，应是可以理解的。

在早课仪式的参与人数方面，蓬瀛仙馆与内地其他道教宫观相比，规模显然较小。早课仪式活动本身应是一种形式，在此形式之下，达到自我修炼之目的，应是道教仪范的初衷。仪式活动具有象征意义，因此，人数虽寡，但仪式的象征意义在所有道教宫观早坛课诵中应是统一的。

就早课仪式所用乐器（法器）观察，蓬瀛仙馆的早课仪式也有相对的省减。置于大殿之内的钟、鼓均未予应用，而只是应用铜磬、忏铃和木鱼。

道教早坛课诵应属“内向性仪式”，其诵经吟唱及乐器（法器）伴奏，具有自身的独特性，而与民俗音乐相距较远。道教仪式之“音声”，与仪式活动本身，共同构成了完整的道教科仪体系。

（原载《星海音乐学院学报》2008 年第 3 期）

西安鼓乐《雨霖铃》记谱分析

西安鼓乐，学界或称“长安古乐”、“西安古乐”或“西安鼓吹乐”，所指均为西安地区民间乐社表演的吹管乐与打击乐合奏[①]。这一传统乐种，流行于西安市以及在行政区划上归属西安市的周至、蓝田、长安等区县。各乐社除日常的自娱性演奏外，还参加朝山进香、祈雨庆丰和斗乐竞技等仪式活动中的奏乐，但他们并不为婚丧之事作职业性表演。

西安鼓乐常用的乐器有笛、笙、管子、琵琶、筝(民间称“大琴”)、筌篌、云锣、鼓、锣、钹、铙、木梆子、方匣子等。清末民初时仍用筌篌，但现今各乐社已无此乐器，而琵琶和筝因民间乐社无人会演奏，目前也多省略[②]。其演奏形式分“坐乐”和“行乐”两种。顾名思义，坐乐乃因演奏者呈坐姿而得名，表演场合室内或庭院皆可；行乐乃因乐手呈立姿或在行进中演奏而得名。

1950年代，杨荫浏先生据西安鼓乐的谱式，对南宋姜夔所作《白石道人歌曲》进行了译解[③]，使得该乐种在国内外产生了较大的影响。后继研究者有西安学者李石根、李健正、李世斌、冯亚兰、吕洪静、程天健、焦杰等先生，中央音乐学院褚历先生对此也有专门研究。1990年代以来，西安和中央两所音乐学院还先后有研究生提交西安鼓乐方面的学位论文，程天健和李宝杰先生还编辑有《长安古乐研究论文选集》[④]，由此足见西安鼓乐研究方兴未艾。

这里要讨论的西安鼓乐散曲《雨霖铃》，是一首筚篥(即管子)独奏曲，系原西安佛教古乐社余铸先生根据西安白道峪教衍和尚藏手抄本传谱韵曲[⑤]。据余铸先生讲，他此前也未曾闻见过此曲。后余先生受聘西安音乐学院长安古乐学社顾问，将

---

① 目前所见名称均为不同研究者所采纳的称谓，民间乐社习称其为“鼓乐”或“古乐”。这一乐种的历史固有名称已难于考实。

② 雷家骁主编：《长安古乐谱》，三秦出版社，1991年，第6页。

③ 杨荫浏、阴法鲁：《宋姜白石创作歌曲研究》，音乐出版社，1957年。

④ 程天健、李宝杰编：《长安古乐研究论文选集》，西安地图出版社，2000年。

⑤ 雷家骁主编：《长安古乐谱》，三秦出版社，1991年，见原谱第五十至五十一页。

此曲亲传。程天健先生曾对此曲做过很好的分析①。本文试对西安鼓乐散曲《雨霖铃》的实际演奏进行记谱，所据音响资料，系长安古乐学社余永清(管子)和岳华恩(笙)二人的演奏录音②。然后，再根据局内人所用乐谱及译谱，与演奏记谱加以比较和分析，不妥之处，恳请指正。

作为乐曲名称，《雨霖铃》见于《教坊记》、《碧鸡漫志》等历史文献记载。如南宋·王灼《碧鸡漫志》云："雨霖铃，《明皇杂录》及《杨妃外传》曰：'帝幸蜀初斜谷霖雨弥旬，栈道中闻铃声，帝方悼念贵妃，采其声为雨霖铃曲为寄恨。时梨园弟子惟张野狐一人善筚篥，因吹之，遂传于世。'"在唐·崔令钦所著《教坊记》中，《雨霖铃》还被归入唐代燕乐大曲之列。从此可知，《雨霖铃》原是唐代享有盛名的乐曲，且以筚篥演奏家张徽(张野狐)善奏此曲。

古都西安曾是唐代政治、经济和文化中心，按理应保存一定的历史文化传统，目前学者也正在探寻西安鼓乐与唐宋音乐的关系。然而，这首《雨霖铃》是否与唐代同名筚篥曲确有某种牵连，尚待今后研究。

《雨霖铃》原传抄谱为西安鼓乐之"俗字谱"(谱例 1)，与宋代俗字谱属同一体系，二者谱字基本相同。西安鼓乐俗字谱的读音采用西安地区的方言，其唱名相对固定，由 16 个谱字构成，是该乐种的局内人所用的"乐谱"(notation)，即美国学者查尔斯·西格(Charles Seeger)所谓规定演奏的规范性乐谱(prescriptive notation)③。这种规范性乐谱，是西安鼓乐局内人所用谱式(记谱法)，起到了记录和传承该乐种的作用。为了便于进行比较分析，今在程天健先生译谱(五线谱)基础上④，对长安古乐学社乐师的演奏录音进行记谱(谱例 2)，形成局外人分析所用的乐谱文本，即西格所谓描述性乐谱(descriptive notation)，用以观察原谱译谱与记谱之间的异同，分析原谱与实际演奏之间的关系。换言之，就是结合局内人所用乐谱及其译谱，根据实际演奏进行记谱，并与原谱进行比较研究。

通过对比，可以看出原谱与演奏记谱之间有如下一些差异：

一、原谱主要记录了旋律的骨干音或框架音，而实际演奏则运用较多的装饰音(如倚音、波音、滑音等)对旋律进行"加花"和润腔，突显了此曲细腻、委婉的风格特点。这种演奏手法几乎贯穿全曲。

二、演奏者在原谱所记旋律基础上增加音符，使旋律发生变化，即将简化的旋

---

① 程天健：《长安古乐曲〈雨霖铃〉浅析》，《交响》1987 年第 1 期。

② 《雨霖铃》(管子：余永清；笙：岳华恩)，《长安古乐：中国唐宋传存乐曲精选》(盒式音带)，陕西音像出版社，1992 年。

③ Seeger, Carles. "Prescriptive and Descriptive Music-writing", In *Musical Quarterly* 2 (1958): 184-195.

④ 雷家骕主编：《长安古乐谱》，三秦出版社，1991 年，第 153—154 页。

律加以“繁化”。如第13、18、22、25、26、31、37、52、79小节便为其例。

三、演奏者对原谱进行较细微甚至较大的更改。如第79小节和第85小节有较小的改动,第108至第112小节则有较大的改换,而第113至曲尾的第162小节更是原谱所未曾记录的。

以上情况表明,西安鼓乐《雨霖铃》的原谱是提供给民间乐师用于演奏的乐谱文本,它记录了乐曲主旋律的进行,在演奏实践过程中,乐师则可在参考原谱基础上,进行加花、装饰和润腔,甚至对原谱进行更改,表现出演奏者对西安鼓乐的风格把握以及对音乐的再创造能力。

西安鼓乐在曲体上分套曲和散曲两种,《雨霖铃》即是其中的一首散曲。散曲由单个曲牌构成,其主体部分,可以由一个曲牌构成,也可由数个曲牌加以连接组成。这里谨根据演奏录音所记乐谱进行音乐分析。

《雨霖铃》全曲速度徐缓,旋律起伏不大,音乐凄婉悲切。此曲以管子演奏,其音色效果独特,装饰音(前倚音与后倚音)基本都用气滑音奏出,恰能淋漓尽致地表现出乐曲的哀怨情思。

此曲的曲式结构由三个乐段组成,前后分别有一个简短的引子和尾声,具体如下:

(引子)—A段—B段—C段—(尾声)

引子(第1—7小节)用笙演奏,节奏为散板,记谱时用虚线小节线表示其自由节奏。引子用同音型的下行音调,将乐曲带入悲伤的情绪。

A段(第8—65小节)旋律深沉,节奏舒缓,常用 X X X X X 和 X X X X X X 节奏型。第29—33小节,第36—39小节,由笙担纲间奏,与管子形成应答关系。

B段(第66—112小节)开始由笙引出(第66—72小节),节奏稍加快,以新的音乐素材与A段形成鲜明的对比。旋律出现四度、五度和六度大跳,音乐激荡有力。

C段(第113—159小节)为原谱所无,乃演奏者所加。其音乐素材源自A段,但有所发展变化,与A段形成前后呼应。C段在演奏时取消了A段当中管子与笙的应答,而全由管子独奏。这里不拟套用西方 $A+B+A^1$ 的曲式结构图式,而将其单列为一个乐段。

最后,乐曲以简短的尾声(第160—162小节)结束。管子以延长的气颤音及句间换气,表现出无尽的倾诉之情。

西安鼓乐《雨霖铃》之原谱,是民间乐师用于记录具体音乐的俗字谱。它的主要功能是记录音乐演奏的旋律骨干音以及音乐的节奏、节拍和润腔。西安鼓乐的演奏家在参照原谱的基础上,运用加花、装饰、换音、增添乐段等,对乐曲进行发展变化,反映了鼓乐艺人的音乐再创造能力。

西安鼓乐《雨霖铃》的音乐情调,与历史记载的唐代同名筚篥曲基本一致,即均为表现感时伤怀、如泣如诉之情。目前的中国古代音乐史教学,音响资料仍然较为

缺乏，在这种情况下，我们不妨将西安鼓乐《雨霖铃》的乐谱和音响作为唐代音乐史教学参考资料之一。

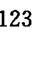
谱例 1　西安鼓乐《雨霖铃》原谱（据雷家骐：《长安古乐谱》）

散曲雨霖·铃　南吕羊柒曲

据白道峪敬树和尚藏手抄谱传抄

谱例 2　西安鼓乐《雨霖铃》记谱






42
42
48
48
54
54
60
60
rit.
p


66 Allegro
66
f
72
72
78
78
84
84


90
90
96
96
102
102
rit.
rit.
108
108
Moderato
f
mp



114

120

126

132



（原载《天津音乐学院学报（天籁）》2010 年第 1 期）

云南采风纪行

1998年，西安音乐学院音乐学系部分师生曾首次赴云南采风。今年金秋时节，我们依然选择了多民族聚居、被誉为民族歌舞之乡的云南作为采风的目的地。

10月18日晚，我们师生一行14人从西安乘火车起程，于20日下午到达昆明。前来接站的是我们的老朋友、云南艺术学院民族艺术研究所副所长、学报副主编赵志扬先生，同来的还有我们的校友、现工作于云南艺术学院的师向宁先生和司机董师傅。当日，我们下榻于艺术学院招待所。晚上，民族艺术研究所副所长王胜华博士和赵志扬先生设宴款待我们，席间多所交流，并约定在这次采风结束返回昆明时，再请二位安排学术讲座活动。赵、王二位均蓄须，实为两个美髯公，我们亲昵地称他们为"大胡子"。这次采风活动，多承他们相助，在业务联系和食、宿、行等方面给予了诸多的便利。

21日上午，我们去云南省博物馆参观，适逢这里举办"中国古代铜鼓展"。以往在书本上看到的云南古代铜鼓图像，这次终得亲眼目睹。这里不但展示了云南考古发现的历代铜鼓实物，而且还推出了当今云南各兄弟民族铜鼓文化、铜鼓歌舞音乐的大量而丰富的图文资料，古今交织，绚丽多彩，令人叹为观止。下午，我们驱车赴石林名胜风景区参观游览。晚上，乘长途汽车直奔纳西古城丽江。

22日晨，我们到达丽江。真是天赐缘分，我们竟鬼使神差般地下榻于纳西族美术家赵煌先生经营的"丽江古城大石桥客栈"。经我们说明来意，他当即就与其好友、纳西族音乐世家和文光先生联系，商定采访与交流的具体事宜等，使我们的采风活动有了一个顺利的开端。

早餐之后，我们迫不及待地想见到被称为奇人、狂人、鬼才、怪杰的纳西族音乐家宣科先生。上一次采风时，我们就与他建立了联系。这次寻上门去，这位丽江大研纳西古乐会的组织者和领导人已然成立了文化发展有限公司，进行市场化经营和管理。见到他时，他正忙于为中外游人签名售书，听说是西安音乐学院来的，旋即放下身边工作，领我们进入演奏大厅，给予热情的礼遇和接待。我们约定，当日下午请他做学术演讲，晚上观看纳西古乐演出。

采风主要事项与准备工作就绪，我们见缝插针，驱车奔赴玉龙雪山之牦牛坪。这里海拔高达3 600多米，正在喘息之际，听到歌声从远处飘来，职业习惯立刻引

起了我们的注意。寻声望去，看到两个藏族女青年漫步山间，放声歌唱。我们立即与她们接触，请她们唱歌。她们一个叫扎西卓玛，一个叫德金卓玛，说藏语，也懂汉话。她们的演唱音区很高，高亢而嘹亮。我想，也许只有高原歌手才有这样的歌声。据说高原距天最近，这里的人们是给天唱歌的。我们恍然悟出，职业歌手演唱的藏族歌曲，原是模仿了民间歌手的演唱，而民间歌手未经专业训练的演唱，竟然是职业的水准。她们的演唱深深打动了我们，一位同学在日记中写道："那种优美、粗犷而富于野性的歌声是我第一次亲耳听到，我差点感动得掉泪。"

从玉龙雪山返回丽江古城，马不停蹄，直赴纳西古乐会，请宣科先生做学术演讲。在会议大厅，宣科先生进行了精彩的演讲并回答了师生的提问。宣科年届 71 岁，身着牛仔裤与夹克衫，精神矍铄，十分健谈。他那传奇般的经历，张扬而狂放的个性，不可思议的观点，如"音乐起源于恐惧"、"欣赏自己的成功，快乐自己"、"谦虚使人退步"等，使人拍案称奇。他认为象纳西古乐那样的文化遗产，应该不予发展而保持原样，对它的改编应慎重。他反对在传统音乐中运用和声，反对演奏时摇头晃脑的外在表现，追求"静"的音乐。这些都引起了我们的进一步思考。

晚上演出之前，我们来到演奏大厅后台，采访纳西古乐的演奏家们。他们年长的有八十多岁，可喜的是宣科已吸收培养了一些年轻的演奏家，使得纳西古乐的传承和发展后继有人，薪火不断。年长的演奏家几乎都是男性，一些老艺人相继谢世，在演奏大厅的中央悬挂着他们的照片。纳西古乐所用的乐器有胡拔、笛子、铜磬、云锣、二胡、中胡、金钢铃、筚篥、琵琶等，其中的一具琵琶，保存有四百多年，老艺人称之为"龟兹琵琶"。

晚 8 时正，演出正式开始。宣科用中文和流利的英文对乐队及表演曲目一一进行介绍，风趣而幽默，不时博得雷鸣般的掌声。与其说他是节目主持人，倒不如说他是演说家。当晚上演的曲目有《八卦》、《水龙吟》、《老人》、《渔舟唱晚》、《牧民新歌》以及一些藏族和白族歌曲等。从中可以看出，这台节目既有纳西族的音乐，也有汉族、白族、藏族和蒙古族的音乐，似乎更多地具有旅游文化的倾向。宣科先生可能主要出于商业考虑，但我们希望能突出一些纳西古乐的特点。如果演奏的曲目在国内其他旅游文化区也能够看到和听到的话，那么纳西古乐的吸引力恐怕就只是台上那些白发苍苍的老艺人了。

23 日上午，纳西族音乐家和文光先生应约来到我们的住处，为我们讲解、示范和表演纳西歌舞。他的外婆、妻子、女儿均为民间歌手，他本人则是纳西族音乐的传承者，并不断发扬光大纳西族音乐。他致力于将乡土音乐编成教材在小学教唱，以保存和发展民族音乐。他为我们演唱了纳西族歌曲《阿里里》、《插秧调》、《犁牛调》、《酒歌》、《娥姆达》等，并介绍了白沙细乐、纳西乐器和东巴乐舞等。他的演唱极具韵味，其音调多有特殊的颤音，局外人如果仅从谱面演唱，根本不能表现其音乐的神韵。这充分说明，学习民族音乐必须在实践中体味和把握它的风格和神韵，

而这些在记谱中却是很难准确再现的。

中午，我们在赵煌先生的带领下，去东巴博物馆参观。他在这个博物馆兼职，是该馆的美术和布展设计。因此之故，我们获得特惠对相关资料进行拍照。此间所展东巴文化的文字、服饰、乐器、舞具等，均极具新鲜和神奇，令我们赞叹不已。

下午，我们乘汽车朝大理进发，当晚入住大理下关。因事先由校友师向宁联系妥当，所以到达大理当晚即请民族师范学校杨焰老师夫妇引导参观大理古城景观。

次日上午，从剑川石宝山专程来大理的白族歌手李宝妹和姜五发为我们演唱白族民歌，当地民族音乐学家施珍华先生也应邀参加并做学术演讲。宝妹 21 岁，未婚，在家排行老大，家中尚有一小妹。她自幼随母学唱民歌，在剑川一带名气颇盛。她去年丧父，目前肩负家里的生活重担。五发 27 岁，已婚，在家排行老五，故名。他持龙头弦子为宝妹伴奏，并与其对歌。他们用白语演唱，施老师为我们翻译。演唱歌曲有《石宝山情歌》、《剑川有座石宝山》、《泥鳅调》、《迎宾曲》、《东山调》等。白族音乐教师杨焰也即兴演唱了《西山调》、《洱海渔歌》等。

施先生是大理地区的音乐老前辈，他有着许多社会兼职，目前主要担任大理州民间文艺家协会主席并发掘、研究和推展南诏古乐。目前他自办音乐学校，教授白族音乐，从事民族音乐的传承和发展工作。他向我们介绍了白族音乐的源流、民歌的收集情况和大理地区的音乐考古新发现，发表了自己关于无形文化保存问题的重要见解和观点。

24 日晚，我们乘长途汽车朝瑞丽驶去。此间滇缅公路路况欠佳，经一夜颠簸，于 25 日上午到达。当日几位同学和老师感冒或闹肚子，又逢下雨，致使活动受阻。次日在中缅边境地区看到了傣族的乐器象脚鼓、各式大鼓、小鼓和竹筒制成的节奏性击乐器等。

25 日晚，我们乘长途汽车于 26 日傍晚到达昆明，仍然入住艺术学院。当晚，请该院张兴荣教授和王胜华博士做学术报告。张教授主要介绍了他多年来从事民族音乐田野工作的方法、收获和体会等，并详细讲述了他发现红河地区哈尼族八声部民歌的经过以及研究的方法等，向我们展示了许多图文、乐谱以及音像资料。目前，他已撰文将八声部民歌的研究成果在中国大陆学术刊物、荷兰的《磬》和台湾的《艺术学》等发表，引起了海内外音乐学术界的重视。

王胜华博士也将自己多年来的田野工作经历向我们讲述，认为应避免民族歧视和大汉族主义，在文化上应平等，绝不可猎奇。对民族文化的认识和把握应是立体的，否则，将会"深入宝山，空手而归"。最后，赵志扬副所长宣布西安与云南两院的研究所缔结为兄弟研究所，以增进双方之间的学术交流。学术报告结束时已经到了深夜，可是两院的老师们仍兴致盎然，意犹未尽。大家相约去吃夜宵，把酒畅叙，酒兴时各自演唱民歌、地方小戏等，一直持续到次日凌晨 2 时。

27 日，我们又在赵志扬先生的安排下去昆明西山风景区游览，并参观云南民

族博物馆。在云南民族乐器专题展厅,琳琅满目的乐器文化,使我们大饱眼福。当晚8时许,我们依依不舍地向昆明的同行道别,乘上了返回西安的火车。

这次短暂的采风活动,虽然不可称之为真正的、严格意义上的采风,更不能与民族音乐学家从事的田野工作相比,但即使是这种走马观花式的考察,也对我们触动很深。我们感到,直面民族乐人,听他们的演奏和演唱,使我们学到了书本和课堂上所不能学到的东西。民族民间音乐的现场听觉感受,是通过任何音像制品和传播媒体等间接手段所无法获取的。

民族音乐的保存和发展是目前面临的一个重大问题。据了解,目前兄弟民族本民族的文化消失太快太多,民族音乐的生态环境已经发生变化,有些文化品种和事象濒临灭绝。受汉族文化和现代文明的影响和冲击,民族文化逐渐趋向同化或整合。这些问题困扰着民族音乐学家,他们不断为民族音乐的保存和发展而努力,希望民族音乐能够得到合理而有效的保存和发展。象白族优秀歌手李宝妹,有着天生的金子般的歌喉,她的演唱应该属于原生状态的民歌,可谓原汁原味。我们固然需要原生状态的、原汁原味的民族音乐,但从发展的眼光看,应该不断提升民族音乐的生存能力。如若让她到音乐院校去学习,可能使更多的人有机会了解白族民歌的风采。学院式的专业训练也许会使她失去本民族的某些原汁原味,但同时又为她发展升华本民族音乐提供了更多的可能和空间。

在这次采风中我们还感到,民族音乐与旅游文化的关系也应加以研究。旅游文化可以作为弘扬民族音乐的载体,并可对民族音乐的发展提供资金支持。这方面宣科先生已经做出了尝试。不过,民族音乐在旅游文化中不应完全迎合市场,而应注意民族音乐与旅游文化结合时的民族性、学术性、观赏性和参与性等。否则就可能不伦不类,产生文化误导。施珍华先生在这方面进行了可贵的探索,他研发的南诏古乐,如《南诏奉圣乐》、《苍山岩画踏歌》等,都有历史的、民族的、学术的依据。

云南的民族音乐学家,无论来自院校还是地方,都为民族音乐的保护、整理、研究和发展做了大量的工作,着实令人感佩。从宣科、和文光、施珍华到张兴荣、王胜华、赵志扬等,无不对民族音乐怀有深厚的情感。在当今商品经济大潮的涌动下,他们为发展民族音乐事业甘于奉献,无怨无悔,表现出强烈的使命感和责任心。如王胜华先生十几年来的采风仅花去国家四千多元,他平时节衣缩食,积攒费用,独自一人骑单车到西双版纳从事田野考察,历经磨难与艰险。如今,他又让儿子在大学读人类学专业,将民族文化研究的接力棒传下去。看着他黝黑而沧桑的面庞,早生的华发,我们的心里滚动着阵阵热流,也意识到自己身上的担子和责任。

“乐操土风,不忘旧也。”让我们共同努力,使中华民族的优秀音乐传统不断发扬光大,持续向前发展。

(原载《交响》2000年第4期)



三、音乐评论



论鲁日融的二胡曲创作

鲁日融的名字是与他的二胡曲创作紧紧相连的。在庆贺鲁日融教授执教四十年之时,就他的二胡曲创作做一些初步探索,对当代二胡艺术的发展应具有一定的积极意义。

鲁日融原籍湖北均县,1954 年在西北艺术学院音乐系(即今西安音乐学院前身)毕业后,留校作者至今。长期以来,他致力于二胡专业的演奏、教学、创作和研究,发表了一系列风格独特的二胡作品。下列曲目可为其主要代表:

《走向高原》(1954)、《蒙古调》(1955)、《秦腔主题随想曲》(1959)、《迷胡调》(1959)、《丰收道情》(1960)、《信天游》(1962)、《欢乐的秦川》(1963)、《采花》(1963)、《赶车》(1965)、《曲江吟》(1975)。

从以上 10 首二胡作品的创作年代观察,它们基本产生于 1950 年代中期至 1970 年代中期,前后约二十年时间,其中 1950 年代创作有 4 首作品,1960 年代创作有 5 首作品,1970 年代创作有 1 首作品。特别是 1950 年代末至 1960 年代中期这六七年,可谓鲁日融二胡曲创作的鼎盛时期。这时期创作的二胡曲数量相对较多,且皆可称之为佳作。

1950 年代末至 1960 年代中期,鲁日融正值青年时代,演奏技术日臻成熟,艺术经验逐渐丰富,具备强烈的创作欲望和饱满的创作激情,因而才使得佳作迭出;1960 年代中期至 1970 年代中期,由于"文化大革命"的兴起,致使中国大陆的音乐创作处于扭曲或停滞的状态,鲁日融的音乐创作活动自然也难免遭受干扰和影响;1970 年代中期以后,鲁日融在从事教学工作的同时开始担任行政领导工作,由于教学和行政工作较为繁忙,加之他的创作兴趣逐渐转向民族管弦乐曲,故在二胡曲创作方面投入精力不是很多。

《走向高原》和《蒙古调》是他刚刚结束学生时代之后的创作,这两首乐曲以蒙古族民间音乐作为基调发展变化而成。《走向高原》较为短小,可能是他的习作;《蒙古调》旋律优美,风格鲜明,崭露出作者的作曲才能。不过,这首作品因低音"Sol"出现较多,且因当时二胡用弦为丝制,故作者最初发表时把此曲定为 Sol—Re 弦来演奏。后来作者把此曲改为用 La—Mi 弦来演奏,对音乐风格的表现较 Sol—

Re弦更加准确。我认为，虽然这两首作品在作者以后的二胡曲创作中并不是发展的主要方向，但却为他以后的创作奠定了基础，并对他日后的创作原则产生了重要影响。此后作者基于陕西地方音乐而创作的一系列二胡作品，其创作原则和美学思想皆可寻源于此。

《秦腔主题随想曲》是鲁日融的成名作。作为二胡演奏家，鲁日融谙熟二胡的特性，在《秦腔主题随想曲》的创作中，他把二胡音响富于歌唱性、擅长表现如泣如诉之情调的特长充分予以发扬，使秦腔音乐在二胡的演奏中自然、贴切而毫无矫揉造作之感。1963年他以此曲的演奏获"上海之春"二胡比赛新作品演奏优秀奖。之后，此曲便迅速流传开来，影响日广，颇受海内外音乐听众的欢迎。《秦腔主题随想曲》开辟了二胡音乐的风格领域，显示了运用陕西地方音乐创作二胡曲的可行性和潜力。

《秦腔主题随想曲》一经成功，鲁日融更认定了自己创作道路的发展方向。于是他埋头学习中国传统音乐，尤其重视对陕西地方音乐品种的学习、挖掘和研究。在其后的几年内，他连续推出了一系列具有浓郁陕西地方音乐风格的二胡作品，如《迷胡调》、《欢乐的秦川》、《曲江吟》等，形成了独具一格的二胡曲创作手法。从这些作品当中，可看出作者对陕西戏曲音乐、说唱音乐、民歌和民族器乐的吸收、融化及其在二胡曲创作中恰如其分的运用。

为什么作者在二胡曲创作中对陕西的地方音乐情有独钟呢？这当与作者的音乐思想、艺术修养和审美取向至为相关。如前所述，作者早年的作品即显露出追求"风格音乐"的意向，不久即开始在作品中集中表现"陕西风格"。作者长期生活于秦地陕西，对那里的民间音乐热爱非凡，怀有深厚的感情。因此，他扎根于当地民间音乐的沃土之中，在二胡教学和创作实践中主张"重视学习中传统的民族民间音乐"，"广泛汲取它的丰富营养，这样才能使我们的创作具有民族风格、中国气派"①。他认为"音乐院校的各个专业方向必须具有一定的民族民间音乐理论知识和感性素养，才能有助于在本专业上表现中国气派、民族风格，有助于创立中国学派。不难设想，一个对中国传统音乐无知或只是略有所知的高等音乐院校毕业生，能成为振兴中国音乐的支柱？能使中国音乐走向世界？"重视民族民间音乐的学习并不等于闭关自守或闭门造车。他曾在《国乐教育在高等音乐教育中的地位》一文中写道："我们要不断进行自身完善，应该在作品的创作上不断吸取新的技法和表现形式，有创造、有更新，创作出体裁与形式新颖、具有民族精神、时代气息的新作品，以适应人们不断变化的审美需求。"②这些都是他在二胡创作上力足陕西，走民族化道路的思想和理论基础。

---

① 鲁日融：《刘天华继承发展民族音乐的历史贡献及其现实意义》，《交响》1992年第4期。

② 鲁日融：《国乐教育在高等音乐教育中的地位》，《交响》1993年第2期。

鲁日融的二胡曲创作追求自然和朴实，他的创作素材取自中国的民族音乐，因而受到中国民众的普遍喜爱。在他的作品中，看不到哗众取宠、炫示技巧的做法。他准确把握二胡这种乐器的特点，将演奏技巧与音乐表现融为一体，达到了形式与内容的统一。

鲁日融的二胡曲创作影响了陕西地区的一些二胡艺术家和作曲家，他们陆续写出了具有陕西音乐风格的优秀二胡作品，如张怀德的《渭北叙事曲》，关铭的《兰花花叙事曲》，吴彤的《秦川谣》以及金伟的《秦风》等。由于以鲁日融为代表的这批作曲家所创作的二胡作品风格独特，蕴涵浓郁的陕西地方音乐风格，在中国音乐界产生了较大的影响，所以他们的创作被人们誉为“秦派”，而鲁日融则不愧为“秦派”二胡曲创作的开拓者。

综观鲁日融的二胡曲创作，其突出特点是：风格独特、味浓情真。他并非简单地把民间音乐移植到二胡之上，而是有所选择、有所革新、有所升华，把陕西的秦腔、迷胡、秧歌等贴切地运用于二胡音乐的创作之中。

鲁日融的二胡创作使我们得到一些启示：二胡这种乐器具备自身固有的特性和规律，应该发扬它的特性而不是背其道而行之。二胡是中国的民族乐器，应该努力探寻适于它表现的民族音乐。这就需要我们在音乐实践中不断学习、不断研究，创作出具有独特民族风格的二胡作品来。

（原载《人民音乐》1995 年第 9 期）

论周延甲编创的陕西风格筝曲

周延甲，古筝教育家、演奏家和作曲家，现任西安音乐学院教授，并兼任陕西秦筝协会会长等职。他1934年出生于山西，1953年入西安音乐学院（原西北艺术专科学校和西安音乐专科学校）习筝，其间曾就教于著名筝家曹正教授等。1959年毕业后遂留校任教，直至退休。

周延甲与筝结缘迄今40余载，他曾移植、编订、改编和创作了几十首筝曲，在他编创的全部古筝音乐作品当中，陕西风格筝曲所占比例最大，在筝界所产生的影响较为深远，体现出他在地域性风格音乐作品上的创作投入。

这里按编创和发表的时序，选择列出以下曲目，作为周延甲编创陕西风格筝曲的代表作：

《绣金匾》	1958年①
《迷胡调》（一名《秋夜筝》）	1958年
《古筝迷胡曲集》（共32首）	1961年②
《秦桑曲》	1983年③
《姜女泪》	1984年④
《百花引》	1988年⑤
《剪剪花》	1993年⑥
《大金钱》	同上
《扫雪》	同上

① 中国音乐家协会：《筝曲选》，人民音乐出版社，1982年。

② 周延甲：《古筝迷胡曲集》，西安音乐学院油印本，1961年。

③ 人民音乐出版社编辑部：《银河碧波》（筝曲选，第一集），人民音乐出版社，1983年。顺便指出，《秦桑曲》曲名与曲谱误排，即《秦桑曲》的曲谱应与《姜女泪》的曲谱互换。

④ 人民音乐出版社编辑部：《银河碧波》（筝曲选，第一集），人民音乐出版社，1983年。

⑤ 中国音乐家协会民族音乐委员会等：《百花引》（中国古筝艺术第二次学术交流会演奏曲目选集），人民音乐出版社，1995年。

⑥ 上海音乐出版社：《中国古筝名曲荟萃》（上），上海音乐出版社，1993年。

《道情》　　　　　　　　　　同上

《凄凉曲》(又名《老五更》)　　　同上

从上可以看出,周延甲早在大学就读时期,就已开始着手编创陕西风格的筝曲,如1958年编创的《绣金匾》,就是以陕北民歌为素材写成的。同年,他还对将陕西戏曲音乐移植为筝曲进行了初步尝试,如《迷胡调》即是。学生时期对古筝音乐的尝试性探索,对于他以后从事陕西风格筝曲编创具有重要的意义,它标志着作者古筝音乐创作方向的初始选择和创作视角的聚焦,这为作者日后在筝曲创作方面的发展奠定了基础。

如果说周延甲学生时期的陕西风格筝曲编创是一种初步尝试的话,那么1961年他编印的《古筝迷胡曲集》32首则是一种发扬陕西风格古筝音乐的有意识的自觉选择。这时,他开始将精力主要集中于陕西戏曲迷胡的唱腔与曲牌如何作为筝曲来演奏之上。就是这个1960年代初编就的迷胡音乐古筝曲集,从它问世至今,被广为流传,并得到不断的修订,其中的不少曲目在高等音乐院校还被作为古筝教材和古筝考级曲目。上列《剪剪花》、《大金钱》、《扫雪》、《道情》、《凄凉曲》等,都是修订自《古筝迷胡曲集》,并于1993年编入《中国古筝名曲荟萃(上)》正式出版。筝界将这些迷胡筝曲,视为"陕西筝曲"的代表。

生于山西的晋人,从青年时代即扎根于秦地陕西,并对编创陕西风格的筝曲情有独钟,这是基于何种音乐审美取向和音乐创作观念呢?其实,只要我们看看周延甲在《古筝迷胡曲集》"前言"中的论述,就可理解这一缘由。他认为,"古筝在陕西逐渐失传了(虽不能说失传,但也至少是稀有到几乎看不见的程度了),就拿我校来说,1957年才开设了这个专业,在这以前,很少有人看见过演奏古筝,音乐会中没有古筝演奏的节目,就是我们看过的戏曲、歌剧伴奏中也很少见到它。每年入学的新生,也是到校后才认识它。至于在广大群众中,因不像笛子、二胡等民族乐器那样流传广泛,就更不为广大群众熟悉了。"(《古筝迷胡曲集》前言)

我们知道,先秦时期筝曾在秦地甚为流行。据《史记·李斯列传》记载:"夫击瓮叩缶,弹筝搏髀,而歌呼呜呜,快耳目者,真秦之声也。"后世更直称筝为"秦筝",如"秦筝发西音"(曹植《赠丁仪》);"秦筝声最苦"(岑参《秦筝歌送外甥萧正归京》);"抽弦促柱听秦筝,无限秦人悲怨声。"(柳中庸《听筝》)不胜枚举。然而,由于历史的原因,近代筝在秦故地陕西确实濒临失传的危机。在这种情况下,作为西北唯一的高等音乐学府,确有重振昔日"秦筝"及"真秦之声"的义务和责任。周延甲意识到这一历史使命,他说:"'秦筝'既始于'秦',但'秦'今不见或少见,……现在应该是'秦筝'归'秦'的时候了。……可以预料,陕西筝曲的产生,古筝在陕西的发展,也将会迅速地呈现出繁荣的景象。"(《古筝迷胡曲集》前言)

"秦筝归秦",这是秦筝回归秦地的号召,是重新探寻古筝的秦声秦风,形成古筝音乐的陕西风格,乃至陕西流派(或称秦派)的豪言壮志。对于开辟这一道路、实

现"秦筝归秦"的具体途径，周延甲也有自己的思考。他说："'秦筝'归'秦'，如何归法？那就是必须演奏本地广大群众最熟悉最欢迎的乐曲，使广大群众感到这个乐器能够表达自己的心声，抒发自己的感情，从而热爱它、掌握它。'迷胡'就正好用来说明这个问题(哪怕是初步的)。"(《古筝迷胡曲集》前言)

可见，早在60年代，周延甲即将迷胡音乐用于"秦筝归秦"的实践，并作为他陕西风格筝曲编创的基调。继而，他又逐渐将具有浓厚地方风格特征的碗碗腔、秦腔等戏曲音乐与迷胡一起作为筝曲编创的素材，为实现"秦筝归秦"做出了不懈的努力。如《姜女泪》取材于迷胡音乐中的《慢长城》、《哭长城》;《百花引》取材于迷胡音乐的《采花》和《滚南瓜》;《秦桑曲》则采用了流行于陕西地区的碗碗腔音调。

我们知道，陕西地方戏曲音乐，如迷胡、秦腔、碗碗腔，其中有两个突出的特性音，即微升 Fa 和微降 Si，它们不是十二平均律的升 Fa 和降 Si。在某种程度上说，正是由于这两个特性音，才使得陕西戏曲音乐风格凸显出来。对于演奏者而言，要想准确表现这种地方音乐风格，需要熟悉陕西戏曲音乐并受到这些音乐的滋润和熏陶，在演奏实践中去玩味体会，这样方能恰如其分地掌握这两个特性音的音高与韵味，正所谓"以耳齐其声"。以这两个特性音所构成的徵调式音乐，既可形成委婉动人的音调，表达如泣如诉、热耳酸心之情，又可体现慷慨激昂之意。而这些情调，都是古筝所极善表现的。周延甲对此早有认识，他指出 Fa、Si 这两个特性音"在古筝上正好使用'3''6'两弦按弹而出，这正适合古筝的特点，发挥古筝滑按的技术，尤其'4''7'两音连续进行时，必须用左手大指和食指中指去连续按弦。象这种技术，在一般筝曲中是罕见的。"(《古筝迷胡曲集》前言)又指出，"由于秦声中 Fa、Si 游移音的特点和曲调进行的需要，往往两个按音连续进行，这就需要左手食、中、名三个手指的合力按弦与大指的单独按弦交替进行。否则，旋律就要中断，音乐就不能完整。"①由此可见，古筝这种特殊的演奏技法，确是与表现陕西风格筝曲密不可分的。

陕西风格筝曲的旋律特点和特性音的应用，可举《秦桑曲》和《百花引》的曲谱为例。让我们先来看一看《秦桑曲》的主题。此曲在一段稍慢而较为自由的引子后，即进入歌唱性的主题(谱例1)：

谱例1



① 周延甲：《继承和发扬陕西秦筝流派演奏艺术传统》，《交响》1988年第3期。



此曲曲谱中 Fa 和 Si 的记谱均用原位标记，如果依照这种标记来演奏，那将与乐曲所表现出的陕西音乐风味大相径庭。有鉴于此，周延甲在演奏说明中特别指出，Fa 的音高介于原位 Fa 和升 Fa 之间，Si 的音高介于原位 Si 和降 Si 之间①。《秦桑曲》早在 1979 年即开始创作，1983 年发表正式曲谱，1989 年获中央电视台“山城杯”民族器乐比赛作品一等奖。此曲创意于李白《春思》的诗句：“燕草如碧丝，秦桑低绿枝，当君怀归日，是妾断肠时。”乐曲表现了一个妙龄女子思念远方亲人的急切心情。

而古筝齐奏《百花引》则是降 Si 和原位 Si 并用，表现出陕西风格筝曲的多样性（谱例 2）

谱例 2



1960 年代周延甲提出的“秦筝归秦”口号，为振兴陕西秦筝指出了可行的发展方向。古筝是一种具有悠久历史传统的乐器，它应该表现丰富多彩的中国民族民间音乐。陕西筝人编创本土风格的筝曲，并不意味着地方保守主义，而是发扬古筝地方音乐风格的必然之举。民族民间音乐产生于本民族的土壤，为广大人民群众所喜闻乐听，具有坚实而广泛的群众基础，因此，我们有义务、有责任、有必要发扬光大中国优秀的民族民间音乐。从事地方音乐风格的筝曲创作，应视为朝着这个方向的努力。当然，具有地域风格的筝曲创作需要经历一个对当地音乐进行移植或改编的阶段。但是，我们决不能仅仅停留于简单的移植或改编状态，而是将重点集中于创作之上，创作就要创新，不可陈陈相因。这方面，《秦桑曲》、《百花引》给我

---

① 人民音乐出版社编辑部：《银河碧波》（筝曲选，第一集），人民音乐出版社，1983 年。

们提供了良好的范例。这些乐曲虽然根植于陕西戏曲音乐，但作者独具匠心，使戏曲音乐的素材在筝曲作品中得到了提升和发展，并且丰富了古筝的表现形式和演奏技法。我以为，各地的筝家对他们各自地区的民族民间音乐都比较了解，他们谙熟自己演奏的乐器，在地方风格筝曲创作上具有得天独厚、得地独厚的优越条件。只要我们扎根于中华民族音乐的沃土，在创作中使之不断升华和出新，就会积累更多的古筝音乐精品。各个地区具有地方音乐风格筝曲的不断涌现，当可形成丰富多彩的中国筝曲曲库。我觉得，这也许是我们从周延甲编创的陕西风格筝曲中所得到的一些初步认识。

（原载台湾《北市国乐》1999 年总第 151 期）

论饶余燕创作的两首古筝音乐作品

一、前　　言

饶余燕，音乐教育家、作曲家，现任西安音乐学院教授，并兼任陕西省音乐家协会副主席等多种社会职务。他1933年出生于上海，原籍广东大埔。早年就读于上海震旦大学附中，1951年入南京金陵大学文学院音乐系学习，1957年正式毕业于上海音乐学院作曲系，并于次年赴西安音乐学院任教至今。其间曾任西安音乐学院作曲系主任多年，培养了许多优秀作曲人才。1992年获国务院颁发的“有突出贡献专家”称号，享受政府特殊津贴。

多年来，饶先生在从事教学工作的同时，创作了百余部不同体裁的声乐和器乐作品，其中不少作品在国内外产生了较大的影响。特别是在器乐曲创作中，他根植于中国传统音乐，结合地域性音乐素材，运用丰富多彩的创作技法，形成了鲜明而独特的音乐风格。

在饶先生创作的全部器乐曲当中，有三首筝曲颇为引人注目，即：古筝与管弦乐队协奏《骊宫怨——白居易〈长恨歌〉读后》(1990)、古筝四重奏《锁风沙》(1992)和古筝独奏《黄陵随想》(1993)[①]。这三首筝曲曾在国内外多次公演，并收编几种不同的古筝教材之中，成为陕西风格筝曲的经典作品。

笔者与饶先生相识多年，可谓忘年之交。近来为探讨陕西秦筝艺术，就他创作的古筝音乐作品进行了乐谱、音响等资料的收集和整理，并就有关创作问题专程访问了饶先生。今在此基础之上，对《锁风沙》和《黄陵随想》两首筝曲进行初步分析，另一首《骊宫怨》则拟另文论之。

二、古筝四重奏《锁风沙》

这首作品以居住于陕西北部地区的人民开展治理风沙自然灾害的活动为背景

① 乐谱发表于《音乐创作》1995年第4期。

而创作。

陕北地处黄土高原，是中华民族的母亲河——黄河流经的地方，这里有延安、榆林、米脂、绥德等历史名城，也曾是当年中共开辟的抗日革命根据地。但是，近代以来，由于自然环境的恶化，加之过去人们环保意识的薄弱，致使风沙肆虐，土地荒漠化严重，黄土地日渐贫瘠。在榆林地区，有大面积的沙漠，乘飞机俯视，一目了然。

受自然地理条件的影响和限制，生长在这一地区的人民饱受困苦，对于“靠天吃饭”的农民尤其灾难深重。流行于陕北府谷、神木一带的民歌《走西口》，就反映了旧社会农民由于生活贫困而背井离乡到内蒙古谋生的情景。

为了人民的福祉，政府和民众齐心协力，爱护环境、适应环境、改造环境，实施山川秀美工程，植树造林，治理风沙。此曲就是唤醒人们的环保意识，呼唤绿色，使人们在可持续发展的战略眼光下，造福于子孙后代。

饶先生曾多次赴榆林实地考察，体察当地风土民情。他谙熟陕北民间音乐，此曲的音调和艺术表现手法即融入了陕北民歌、道情和戏曲等多种音乐的因素。曲中升 fa 和原位 fa 、降 si 和原位 si 交替运用，风格独特，颇富韵味。

这首乐曲采用古筝四重奏的表演形式来写作，其用意当是增强音乐表现的恢宏气势。四具古筝的调弦也非同寻常，其具体调弦如下（谱例 1）：

谱例 1

第Ⅰ、Ⅱ筝：



第Ⅲ、Ⅳ筝：

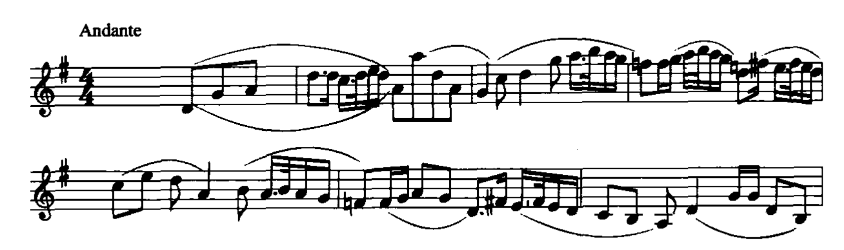


这首筝曲是一个有引子的带变化再现的三部曲式，其结构为：引子＋A＋B＋A^1(a＋c)。

引子比较自由，用筝的码左音块及弹奏泛音，展现了风声呼啸、沙尘飞扬的萧瑟场景，使人听来具有凄然之感，犹如亲眼看到了榆林名盛“红石峡”、“镇北台”在寒风中孤寂地矗立。

引子之后，乐曲自然过渡，进入主题，其音调优美而富于歌唱性（谱例 2）。

谱例 2



进入 B 段，乐曲速度加快，这时，古筝常规与非常规奏法间用，如特有的扫弦、刮奏及码左音团，表现出狂风漫卷、沙土飞扬的场面。强烈的音响、快速而有力的节奏，表现了人们植树造林、保护环境，与风沙顽强搏斗的情景。

接着，音乐逐渐平静趋缓，似乎表示人们经过不懈的奋斗，采取了环境保护措施，锁定风沙，与大自然协和相处，人与自然达到了"天人合一"的理想而美好的境界。这时，古筝又弹奏出优美的歌唱音调，音乐素材取自 A 段，但做了较大的发展变化，以展示新的美好气象。这是一个具有变化的再现乐段，速度由慢转快，音乐坚定有力，表现出乐观向上的精神。最后，音乐在 *ff* 的力度下结束。

乐曲整体上富于写景性，似一首音画作品。旋律跌宕起伏，绘声绘色。音乐形象鲜明而生动，使人如临其境。

三、古筝独奏《黄陵随想》

轩辕黄帝是中国古史传说时期最早的宗祖神，被奉为中华民族的祖先。据古代典籍记载，黄帝曾命其乐官伶伦创造了音乐，并有著名的部落乐舞《云门大卷》（即《云门》）传世，居于"六代乐舞"之首。黄帝去世后，葬于今陕西黄陵县桥山之巅。其陵墓四周山水环绕，视野辽阔，古柏参天，陵园设施今已修葺一新。每年清明节期间或前后，世界各地的华人前来祭祖寻根，追念人文始祖。

饶先生曾屡赴黄陵考察这里的人文景观，参加公祭活动，体味和感触良多。他曾吟诵到："桥山夜月，沮水秋风。古柏参天，帝陵高耸。怀古抚今，触景生情。随想联翩，寄语秦筝。"这是饶先生创作手稿的题记①，是作曲家创作此曲的动机和心绪写照，惜在《音乐创作》发表曲谱时未能附上。

此曲为黄帝陵祭祀音乐会与音乐专辑《华夏魂》而作，属于历史题材的音乐作品。乐曲以西安鼓乐（一称长安古乐）的音乐风格为基础，运用多声、多调和钢琴演奏的一些技法，丰富了古筝的艺术表现力。

---

① 此承饶余燕先生提供，谨此志谢。乐曲题记另见《秦筝名曲精萃》录音盒带，由中国唱片总公司于 1995 年出版发行。

此曲以 21 弦筝演奏，其调弦与常见方式也不相同，详见下谱（谱例 3）：

谱例 3

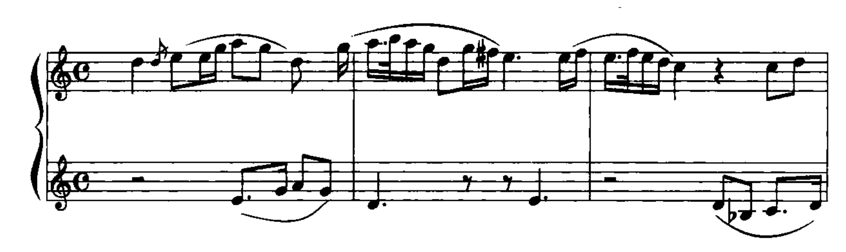


在我看来，此曲可理解为散、慢、快、慢、散的曲体结构。类似的曲式结构，如散、慢、中（快）、散，在中国传统音乐中不乏其例。作者继承发展中国传统音乐的精髓，使乐曲写作得以自由发挥，充满激情。

乐曲开始，古筝以自由的散板进入，采用类似古琴的滑音奏法，在高音区与低音区交替出现。音乐清微淡远，表现了幽幽思古之情。同时，古筝还运用在筝码左边弹、刮、滑的演奏技巧，获得了独特的音响效果，令人心潮澎湃，激情荡漾。

随后，音乐切入慢板，听来似有轻歌曼舞之感（谱例 4）。

谱例 4



此曲以商调为主，统领全曲，但不断运用多调手法，从而产生了此起彼伏，荡气回肠的艺术效果。旋律的进行以多调与复调结合，有五种基本音列与音型贯穿其中（谱例 5）：谱例 5



古筝时而在高音弦上弹奏升 fa，时而又在低音弦上弹奏降 si，这两个特性音及其复原的出现，使调性处于离散与回归的交替之中。

快板乐段采用中国传统音乐紧拉慢唱的表现手法，用低音弦和高音弦交替演奏十六分音符的密集音型（紧拉），再交替演奏由前一乐段发展而来的旋律（慢唱），形成彼此呼应。接着，古筝演奏借鉴钢琴的演奏形式，弹奏出系列和弦，并在速度上加以变化，渐快、渐慢与后来的自由节奏交叉运用，使音乐在非常雄壮大气的氛围中达到了高潮。

这时，乐曲渐次进入慢板和散板，音乐恰好是乐曲开始的反向再现，整曲在静谧而遥远的意境中结束。

此曲的创作以现代技法表现古老的题材，古今交织，继承传统与发展创新并举，大大丰富了古筝的艺术表现力。

四、余　　论

上述两首筝曲均为饶余燕先生1990年代的作品，从中体现出他个人新近的音乐创作思维和发展路向。

我认为，饶先生的音乐创作受到中国传统音乐的浸润和滋养，他的作品取材于具有地域特色的民间音乐，如陕北民歌、陕西地方戏、西安鼓乐等，但他冲破了狭隘的民族主义观念的束缚，其创作并不是就民族风格而民族风格。他不是将某些特定的民间音乐素材拿来加以简单的移植、改编或加工，而是在长期的民间音乐熏陶中，将民间音乐的神韵与具体的音乐创作加以整合，融会贯通于自己的乐思、乐汇之中，因而才能在创作中运用自如，游刃有余。从他作品的旋律中，我们几乎找不出源自哪一首民歌或民间器乐曲的曲牌基调，但不可否认，他的作品确能体现出十分鲜明的地域和民族特色，表明他已经将民族民间音乐自然地溶入作品之中。这是一种超越式的、升华式的创作，是突破狭义的民族化模式的可贵探索。

我们提倡和崇尚音乐创作的自由和创新，我们更主张音乐创作观念的不断发展和更新，音乐创作的民族化或民族风格，不应流于标签式的“对号入座”层面，如果非要为民族化而民族化，就可能适得其反。上述饶余燕先生的两首筝曲，不失为中国器乐曲创作民族化的良好范例。

（原载台湾《北市国乐》2001年总第168期）

严肃音乐重在创作

严肃音乐一般指源于西方的音乐体裁和形式，如交响乐、室内乐、歌剧、艺术歌曲等均属此列。这是一个狭义的概念。如若广义来讲，严肃音乐似乎也可泛指那些与流行音乐相对的音乐品种，如民间音乐、传统音乐等。

严肃音乐一词想来不宜深究。“乐者，乐也，人情之所必不免也。”本来人们听音乐都想得到美的享受，可偏偏音乐前冠以“严肃”二字，是不是听这类音乐就一定要板着面孔，正襟危坐、如听圣旨？这个词确实让人有些困惑。大概正是出于这样的考虑，人们提出了高雅音乐的口号。不过，这种称呼似乎还不能取代已经约定俗成的严肃音乐。

严肃音乐所表现的题材和内容十分广阔，并非尽皆严肃。如既有极富哲理性的《命运交响曲》(贝多芬)，又有抒情的《小夜曲》(舒伯特)。因此，只要内涵清楚，名称的差异倒没有太大的问题。

近年在提倡严肃音乐方面确实下了不少力气，政府部门制定向严肃音乐倾斜的政策，公众传播媒体对严肃音乐进行积极导向，职业乐团内部实施体制改革，音乐团体与企业联姻，等等，不一而足。但平心而论，收效并不十分理想，严肃音乐的发展依然步履维艰，最根本的问题——缺乏听众还是不能得到解决。

一个时期以来，人们曾把严肃音乐的不景气归之于流行音乐的冲击，并历数流行音乐的罪状，认为格调低俗的流行音乐拉走了听众，是流行音乐阻碍了严肃音乐的发展。这里姑且不论流行音乐是否真的全然属于格调低俗，仅对音乐品种的排他性来看这种观点就成问题。严肃音乐和流行音乐是两种不同的音乐品种，它们当然可以并行发展，且可相互渗透和补充，而不应相互排斥。流行音乐所用的和声、配器等技法基于严肃音乐但又独立发展，形成自身的特色和体系。我们能够记得西班牙巴塞罗那奥运会的音乐表演中美声与通俗演唱的完美结合，也会从何训田《阿姐鼓》中感受将严肃音乐与流行音乐技法予以融合的尝试和探索。事实说明，流行音乐不是严肃音乐的克星，把流行音乐打入深渊，贬此而扬彼，这样做也未必能使严肃音乐走出低谷。

严肃音乐既然是一种外来的音乐形式，且在中国的发展时间并不算很长，那么

它与中国的音乐文化传统就会存在一些差异,与普通中国民众的音乐欣赏习俗自然会有所不同,需要一定时间的适应和磨合。国民并非不能接受严肃音乐,只是需要一个过程。清末民初时期产生的"学堂乐歌",是中国近代对西方音乐的初步接触。后来由于中国特殊的历史原因,国人对西方音乐的接触和了解形成了断层,以致现今国民音乐素质普遍比较偏低,对于比较专业的音乐表演难以接受和理解。这一问题需要从儿童抓起。如果国民音乐素质不能得到逐步而有效的提高,严肃音乐在听众层就仍然会存在盲区。

应该说,音乐历史研究的中心就是音乐作品,音乐作品是音乐历史的重要构成。因此,音乐创作始终应是严肃音乐发展的核心问题,音乐创作搞不上去,就会成为制约严肃音乐发展的瓶颈。国内表演的严肃音乐作品大多出自西方的经典,即或有少量中国作品,也基本都是早期的创作。我们并不否认这些作品的优秀和精良,但如若长期缺乏创新的、民众喜闻乐听的作品,每次都是老调重弹,又如何能够吸引听众呢?

音乐创作应该允许试验,并提倡学术上的探索,但我们决不可以只搞象牙塔式的试验和探索,以至于曲高而和寡。我们更不能一味追求标新立异,哗众取宠,以赢得小范围人群的喝彩。我们的作曲家应该走出模仿的怪圈,切实感受我们自己脚下的土地,创作出富于中国风格的严肃音乐作品。

在抓紧音乐创作的同时,我们还应该重新审视严肃音乐自身,而不应忽略对严肃音乐自身的反思。严肃音乐的体裁和形式历久而不变,这是否符合艺术发展的规律?一成不变的艺术形式能否适应变化着的时代?这些问题都值得我们深思。我以为,严肃音乐也应该从本体进行改造,不断创新,不断取得发展,以适应人们不断发展着的时代的、民族的审美需求,这是一个不能不正视的重要问题。

(原载《陕西日报》1998 年 9 月)

让世界了解中国音乐

当今，中国专业音乐教育似乎主要偏重于学习借鉴西方的音乐作品或音乐技术理论，但与此同时，我们却在某种程度上忽视了中国音乐向世界范围的推介与传播。

平心而论，我们了解的世界音乐仍是比较有限的，目前我们仅主要接触欧洲中心地区和美国的音乐，而对欧美之外其他国家和地区的音乐所知甚少，有些甚至是一无所知。同样，中国音乐也为外国所缺乏了解。外国人对中国音乐尚存在不少的误区或盲点。我们不要让外国人谈起中国音乐，就是编钟或某些“古乐”等，因为中国音乐远不止这些，中国音乐既有丰富多彩的传统音乐，也有不断创新的现代音乐，这其中确有许多是外国人所未知的部分。

音乐文化的交流和传播应是双向的、互向的，而不是单向的、单方面的。因此，我们不仅要加强学习借鉴世界音乐，而且也要让世界了解中国音乐，以此来促进国际范围内的音乐文化交流，从而产生良性互动，这对于21世纪中国音乐的发展当不无裨益。

音乐文化的交流和传播既有自然的因素，也有人为的方式。我们对外国音乐主要是通过自觉的引进、译介和研究来加以了解的。中国音乐要想为世界所了解，不能等待或依靠外国人来进行，应主要靠中国人自己来做。因为中国音乐与外国音乐之间存在多方面的差异，单纯依靠外国人是不能够完全解决问题的。

就音乐的文化层面而言，让世界真正了解中国音乐恐非易事。中国音乐具有几千年的悠久历史，从语言文化方面与外国的沟通存在较大的障碍。外国所谓的汉学家，毕竟是少数。况且他们对中国音乐文化的理解，有时是一知半解，有时则往往造成一些误解或曲解等。

我们的音乐创作和音乐学术研究，大多是在华语圈内流播，远未达到充分的国际化。目前我们还没有一部像样的汉英中国音乐术语词典，这是一个十分紧迫而现实的问题。有了这样的辞典，我们就有了规范化的翻译，它可起到使中国音乐向外国推介传播的桥梁作用。我曾看到过将音乐中的“律学”译成法律的“律”(law)；还有将《白石道人歌曲》译为“白石头和尚的歌曲”(the white stone monk songs)。

诸如此类的例子不胜枚举。从此而看，要想使世界真正了解中国音乐，就必须要过语言关，否则，中国音乐就不能准确地在世界范围内得以推介和传播。

就音乐的音响层面而言，中国音乐向世界的推介当较便利。中国音乐可以通过各种现代化的音响或音像制品、广播电视以及音乐作品的乐谱文本等向外国传播，尤其五线谱已是全世界较为普遍使用的乐谱体系，堪称记录描述音乐作品的“世界语”，对于外国同行来说不会有什么障碍。但由于这些具有知识产权的音乐作品经过制作，已具有商品属性，所以在得到这些制品的渠道上并不是十分通畅。我们之所以不能接触和了解全球范围内丰富多彩的音乐，也有这方面的原因。

尽管目前尚有一定的局限，但传播媒介已不是制约中国音乐向世界推介的瓶颈。计算机国际互联网络使我们看到了中国音乐向世界交流传播的前景，它可使人们足不出户，在计算机上浏览、欣赏和下载音乐作品，还可阅读音乐作品的乐谱及相关文本资料。因此，我们应该充分利用国际互联网络，攻克中外音乐交流的语言难关，向全球发布中国音乐信息，让中国音乐资源为世界所共享。这当是传播中国音乐的最现代化、最便捷的手段和途径。

（原载《音乐周报》2000 年 1 月 23 日）

中国音乐走过百年

中国音乐在百年沧桑中走完了20世纪崎岖的路程。

20世纪前叶，西风东渐，“学堂乐歌”在中国兴起。最初，人们运用西方音乐的旋律，配以自编的歌词，在中小学校教唱。这种“旧瓶装新酒”式的音乐，曾被有些人斥为剽窃。但是，在当时的国情下，它毕竟是中国近代音乐的第一次对外开放，是中西音乐的第一次接触和碰撞。

后来，一些知识分子相继留学日本和欧美，学习西方的音乐文化。他们归国后从事的学堂乐歌写作，已可称得上创作了。只不过，这时的创作尚显幼稚，仍具有模仿西方的倾向。

学堂乐歌打开了中国的音乐门户，于是，西方的乐理、乐谱、乐器、作品、技法等随之渗入中国。今天看来，那时的中国音乐的确具有宽阔的胸怀并呈现出相当的包容性。目前虽然对学堂乐歌现象仍褒贬不一，但它确实让中国音乐走出了封闭，其历史文化意义不可低估。

20世纪上半叶的中国内忧外患、战乱频仍，国家、民族的生死存亡，成为人民最为关注的重要问题，中国音乐也在这种特定的历史条件下艰难地发展。这时，中国音乐家所创作的主流音乐具有强烈的时代感和革命性，以聂耳、冼星海为代表的人民音乐家，成为当时中国音乐的开路先锋。在抗日根据地，形成了延安革命文艺的光荣传统。

这时期的音乐形式基本都是歌曲，有大量的革命歌曲和群众歌曲，也有一些抒情歌曲和艺术歌曲。我们不能忘记《义勇军进行曲》，也不能忘记《黄河大合唱》，一代人在这些歌声中前仆后继、奋勇前进。这时虽然也有少量的器乐作品，但限于条件，未能成为音乐发展的主流。

这时期，中国的音乐教育自然是步履维艰。专业音乐教育的发展时断时续，业余音乐社团时聚时散。在专业音乐创作方面，受到西方的影响较为明显，音乐作品的写作由模仿逐渐朝借鉴和创作发展。如刘天华的二胡曲，赵元任、萧友梅、黄自的艺术歌曲，聂耳、冼星海的歌曲，贺渌汀的钢琴曲等，都是中国音乐史上不可磨灭的音乐作品。

20世纪50年代，中国音乐得到了全面的发展。较前相比，器乐曲创作尤其突出。但是，随后而来的“文化大革命”，使中国音乐遭受了无比深重的灾难，音乐文化重新走向了自我封闭。那时，西方音乐被视为资产阶级的毒草，国人与西方音乐隔绝。一时间，语录歌、政治口号歌等风起云涌。出于政治需要，音乐一律是“高、快、强、硬”。虽然也有极个别的作品具有一定的艺术价值，但总体上音乐创作处于混乱、停滞和扭曲的状态，中国音乐文化的发展出现了断层。

改革开放以来，中国音乐获得了新生。中外音乐交流频繁，音乐创作空前繁荣，新思维、新技法溶入新作品之中。传统音乐、民族音乐、严肃音乐、流行音乐都取得了前所未有的发展。1980年代的学院派“新潮音乐”创作，运用多调性、无调性、十二音体系等手法，开拓了音响的表现领域，尽管有些作品还表露出可听性方面的欠缺，但它打破了音乐创作的沉寂，在音乐界掀起了不小的波澜。这时期，流行音乐也受到港台或欧美的影响，在中国大陆迅速得以发展。值得欣慰的是，中国的流行音乐创作已经从早期的扒带、改编和模仿进入目前的原创阶段。

回顾20世纪中国音乐的发展，我们不得不关注以下一些问题。

第一，“中国音乐”的内涵不应是保守的、狭隘的，而应是开放的、兼容的。中国音乐不再只是民族民间音乐或传统音乐的同义语，而是融入世界现代音乐的“新音乐”。

第二，古与今、中与西、土与洋、艺术与政治、传统与现代、民族化与世界化等的关系，是20世纪中国音乐发展中始终论争的话语，这种论争仍将带进新的世纪。科学、正确地看待和处理这些问题，将会为21世纪中国音乐的繁荣发展开辟道路。

第三，中国音乐创作应提倡多元化，超越模仿、改编或狭义的民族化模式，朝真正的创新方向发展，只有创新，中国音乐在新世纪才会具有发展的生命力。

第四，中国音乐已经形成民族音乐、严肃音乐、流行音乐三大发展格局，它们不应再相互排斥、相互责难，而应各自发展，携手并进。

第五，面向21世纪，中国音乐的发展教育是基础，创作是重心，表演是关键。只有坚守敬业，辛勤耕耘，中国音乐才能自立自强于世界音乐文化之中。

（原载《陕西日报》2001年2月2日）

全国青年歌手电视大奖赛印象

最近，全国第九届“步步高”杯青年歌手电视大奖赛专业组的团体比赛引起了许多观众的注意。综观这次声乐比赛，给人们留下了比较深刻的印象。

主办者对这次大奖赛的筹划设计可谓用心良苦。比赛由评委、监审、综合素质测试、场外访谈和热线电话等形成了一个比较严密的组织系统，基本上体现了公平、公正、公开的竞赛原则。

评委的组成以歌唱家为主体，同时也有作曲家、词作家、指挥家和音乐学家的参与，表现出专业比赛相当的权威性。应该看到，声乐比赛的评分确有一定的难度，它的客观评判标准难以完全把握，具有不可全然量化和标准化的特点，因此难以避免地包含评判者个人的主观价值取向。同一位歌手，其最低分和最高分之间的分差较大，其原因即在于此。值得赞许的是，这次推出的专家评分与观众喜爱的歌唱演员评选相结合的方法，在某种程度上体现了为追求评判客观性所做出的努力。

关于三种唱法在比赛中的合或分，是大家比较关注的一个问题。美声唱法(Bel canto)，原意为优美的歌唱。它是一种发声方法和歌唱风格，形成了一个声乐学派。意大利作曲家和歌唱家G. 卡奇尼(1545—1618)最早在它的《新音乐》曲集的序言中介绍过这种歌唱方法。民族唱法和通俗唱法是中国声乐界的界定和称呼。其实，三种唱法确有各自不同的演唱方法、技巧和风格。对于一般听众而言，可能三种唱法的主要区别就是演唱风格，而演唱风格则通过歌唱者所演唱的作品体现出来。如这次大奖赛的美声组歌手以演唱西方歌剧经典作品居多，其演唱风格显而易见；而民族唱法则基本都是中国作品，表现出中国音乐的民族风格。三种唱法的演唱风格，从伴奏音乐中也能明显感觉到不同。

不可否认的是，三种唱法虽然有演唱方法和演唱风格的区别，但它们并非水火不容，而是互相影响和渗透，有着非常紧密的联系。如民族唱法和通俗唱法的发声技巧即有借鉴美声唱法的因素。美声、民族和通俗唱法的歌手同台表演、同唱一首歌的例子目前也并非鲜见。随着音乐教育事业的发展，通俗唱法早已进入音乐院校，美声教学正在对通俗唱法施加更多的影响，通俗唱法已是通而不俗。因此，三

种唱法从演唱风格的不同来看当然可以分开各自比赛，但从它们同属声乐表演艺术来看，似乎也可合在一起比赛，从而用相对统一的标准来评判。

应当指出，观众期盼的优秀歌曲新作品尚未在比赛中脱颖而出。这次比赛之所以设立新歌加分，其目的也是鼓励多出新作。好歌推新人，新人传好歌，二者相辅相成，相得益彰。如彭丽媛与《在希望的田野上》，关牧村与《吐鲁番的葡萄熟了》，苏芮与《牵手》，那英、王菲与《相约九八》等，都给观众留下了深刻的印象。时代在发展，人们的审美情趣也在不断变化和提升，因此，产生优秀的声乐新作是目前面临的一个十分紧迫的问题。

综合素质测试所反映出的问题也给我们许多警示。参赛歌手都经过声乐专业的学习和训练，并且相当一部分歌手都是音乐艺术院校培养出来的，但在音乐素质方面的表现却难以令人满意。如视唱练耳中表现出识谱的生疏以及音准、节奏等方面的不足，说明过去一些歌手通过作品的录音来模仿学唱的情况依然存在。长此以往，歌唱者必然缺乏艺术的创造力，从而陷入模仿的旋涡。音乐史论和民族民间音乐知识的缺乏，则使歌手难以深刻解读并演绎作品，从而不能达到完美的艺术境界。与音乐素质相比，文化素质的测试结果更令人担忧。

目前国家正大力倡导和开展素质教育，这次大奖赛所表露出来的问题，给我国音乐艺术教育的教学改革提供了现实的依据。归根结底，音乐是一种文化，因而仅掌握技术层面的东西是远远不够的，还应具备全面的音乐文化素质和人文学科的基本知识，这样才能使歌手朝着真正的艺术家的道路发展。

（原载《陕西日报》2000 年 7 月 7 日）

通俗歌曲的发展与症结

近十年来，通俗歌曲在我国从复苏、兴起到迄今对社会各阶层的广泛渗透，已经达到了第二次高潮（第一次高潮应是1930年代）。其传播速度之快、波及影响面之广，值得我们做一番认真地回顾，并对当今通俗歌曲的发展状况进行初步的客观评估和观照。

通俗歌曲的发展大体经历了两个阶段。第一阶段应是“文化大革命”结束后的复苏期。这一时期，港台流行歌曲始渐传入大陆，邓丽君、张明敏等港台歌星的演唱，冲击了国内的歌坛，人们被“文革歌曲”搞得已经衰竭的音乐细胞开始在机体复活，港台歌曲一时间令国内听众耳目一新。可以说，这一阶段我国的通俗歌坛基本为港台作品所占领，虽有少数创作，但无论歌词或作曲方面，都未能超越港台的模式。

第二阶段应是近几年来我国通俗歌曲发展的繁盛时期。这一时期，我们有了真正埋头和致力于通俗歌曲创作的专业人员，因而也出现了一些优秀的作品。如郭峰就是专心于此的青年作曲家之一，他的《让世界充满爱》、《让我再看你一眼》等作品，已是脍炙人口，受到广大听众的喜爱。但不可否认，通俗歌曲的创作和表演方面还存在许多问题，以下我们所做的粗略分析即是其中的几项。

一、歌词的题材尚需拓展

歌词应该从各层次、各方面、多角度地表现人们的生活，表现人们在生活中丰富的感觉和体验。它所呼喊出的应是人们的心声。目前的通俗歌曲歌词，多半表现的是青年男女之间的爱情。这未尝不可，但不应陈陈相因，变相抄袭。就描写男女之爱来说，应该既描写美好的热恋之情，又要注意描写初恋、失恋、苦恋等多种人类所体验复杂而美好的恋情。不仅如此，而且还应不光局限于男女之爱，父子、母子、朋友等的慈爱或友爱之情也应得到多种表现。总之，通俗歌曲的歌词应该做到通而不俗，雅俗共赏。用简单易懂的语言，表述社会的最新意识，表述社会各职业、各阶层人们的心态。那些口号式或艰涩古典的词句已是难以行得通了。

有一个现象值得注意，即少数盒带中通俗歌曲的歌词确实优劣混杂，甚至出现了一些庸俗的、格调低下的作品，这不是艺术。少数音像出版单位不应一味向钱看，而不顾艺术作品的质量。

二、模仿仍是应该引起注意的倾向

雷同、单调是艺术的大忌。目前的通俗歌曲不少都带有港台流行歌曲的痕迹，有些甚至基本照搬港台曲调，只是重新加以填词而已。这种简单的模仿和照搬是不足取的。造成这种现象的原因主要是因为我们缺少专业作曲者从事通俗歌曲的创作。实际上，我们还有一些作曲家、音乐理论家对通俗歌曲持有偏见，不愿屈尊搞流行歌曲的创作，造成专业作曲者“不愿写旋律，都愿搞配器”的怪事。说怪也不怪，因为写旋律怕有失所谓身份，搞配器既省力又可获得经济效益。更有一些专业创作人员，即使创作了通俗歌曲作品，但往往隐名埋姓，这亦非正常。要知台湾校园歌曲之所以能历久不衰，是与一批醉心于此的歌曲（词）作家分不开的。我们的作家怕写通俗歌曲，这种情况自然影响了通俗歌曲的质量。

我们认为，我国的通俗歌曲要想自成一派，在世界范围内流行，必须有专业创作人员参加，必须创新，避免模仿。要搞出中华民族的摇滚乐，要汲取民歌的丰富素材。我们认为，这当是一条可取的途径。近来已有人从这方面进行创作上的尝试和探索，如崔健的《一无所有》、侯德健的《山丹丹花开花又落》等已为广大听众所接受和喜爱。这两首歌都具有浓郁的陕北民歌风味。

三、歌手素质亟待提高

演唱通俗歌曲的歌手大体分两种情况。一是原来从事其他音乐专业（如演奏员、戏曲演员等）的工作，后来半路出家改唱通俗歌曲。属于这种情况的歌手在数量上较少，但音乐素质较好，乐感比较丰富，表达能力比较强；二是业余爱好，原不曾受过专门的音乐训练。属于这种情况的歌手为数较多，但不懂或少有基本的音乐知识，唱歌不识谱，靠模仿学成，在音准、节奏和表现能力方面较差，这是可悲的。当然也有少数自学成才者。然而，对歌手进行一定的专业训练仍是当务之急。

总之，通俗歌曲是一种极为普遍的社会文化现象，它的创作和传播，不仅有助于改善和提高国民的音乐素质（如吉他弹唱这种形式目前在全国的流行，对于普及音乐知识具有不可低估的意义），而且也能反映出一个民族的生机和活力。对此，我们的作曲家和音乐理论工作者应该引起足够的重视。

（原载《群众文化》1988 年第 1 期）

“中国西部摇滚乐”之兴起

长期以来，中国大陆流行音乐多是被动地吸收港台或东南亚一些国家的作品，所谓的创作多是通过窃取式的“扒带”（即通过对流入我国的港台流行音乐盒带进行记谱而另行组织演唱（奏）、录音和出版，这种作品约占我国流行音乐的 95％以上）来进行。虽然有少数自创的流行音乐作品问世，但往往不是邯郸学步，就是流于非驴非马或不出以往的窠臼。这不仅对我国流行音乐的发展不利，而且远不能适应和满足广大听众日益增长的审美需求。

近年来，一些流行音乐的作者，首先从流行歌曲的创作入手，通过借鉴西方一些流行音乐所常见的乐派、技法，结合我国民族民间音乐的特点，另辟了一条流行歌曲“国产化”、民族化的蹊径。这在长期受港台流行音乐冲击后的大陆乐坛可说是一个创举。如近段时间被群众广为传唱的歌曲《一无所有》（崔健词曲）和《信天游》（侯德健词、解承强曲）为代表的流行歌曲，就是采用中国陕西民间音乐为素材并糅合了西方摇滚乐的特点、技法而创作的“中国西部摇滚乐”。以类似创作手法写就的作品近来还出现了一些，这使流行歌曲的作者们的注意力逐渐集中到了民歌、民谣、山歌等方面来。我们以为，对这种颇受听众欢迎和喜爱的创作尝试应予首肯和推崇。美、英、苏、日等国都有自己的摇滚乐，而中国以陕西民歌为素材的摇滚乐，也当可以经过努力探索，使其渐臻完善，在中国乃至世界上独树一帜，成为一个有民族特点的摇滚乐派的分支——“中国西部摇滚乐”。

摇滚乐之所以能占有较多听众，当有它自身结构上的规律和特点。摇滚，英文是 rock and roll。台湾人称其为“滚石乐”。“摇”、“滚”以及“石”这些字眼，都从一定程度上透露出摇滚乐坚硬、有力度、节奏性强、富于流动性的特征。摇滚乐源于美国的爵士乐，其节奏特点是加强和突出二、四拍的节奏，无论怎么变奏，其二、四拍力度较强的特点不变，且一般都是一曲到底始终贯穿这样的节奏，这是指乐队伴奏音型而言。摇滚乐还可再行分为硬式摇滚和软式摇滚两种，区别在于二、四拍强弱之分，软式摇滚二、四拍比硬式摇滚要弱些。另外，有的摇滚乐主要是以歌唱为主，有的则是纯器乐摇滚（有时加伴唱）。

在乐队的使用和配置方面，摇滚乐也有它的特点。它主要采用电声乐器，如电

吉他、电贝司、电子合成器等,有的录音棚还采用电子鼓机来设计节奏程序;此外,加以爵士鼓、钗、木管、弦乐器等。配器主要突出节奏,故动感很强,再辅以背景音乐,以多变的节奏,强烈的音响效果(有的音响高达90多分贝),给人以深刻的心理感受。

在演唱方面,摇滚乐歌手采取自然的发声法,与艺术歌曲(指学院派声乐演唱艺术)的演唱不同。它的音域宽广,且高音区的使用频次较多,如美国的摇滚乐歌手一般都歌唱到 a^1、b^1甚至 c^2。这些高音区的使用,几乎在每首摇滚歌曲中都可找到。在演唱高音区时,因采用自然发声法,故多略带沙哑,使人听起来具有强烈的感情色彩和艺术感染力,且有借歌宣泄的直观感受。

也许正是由于摇滚乐的这些特点符合了现代人快节奏且较富机械性的生活,因而得以广泛流传,不论男女老幼,都会随乐而舞,或吟诵传唱。近年北京等地的老年健身迪斯科的普及和流行(迪斯科音乐节奏与摇滚相类)或可说明两代人对流行音乐的看法正趋于一致。在世界上,有的青年人竟对流行音乐的嗜好成癖,如近创男子室内跳高新纪录2.42米的联邦德国跳高名将特伦哈尔特就是在一片"嘈杂的流行音乐声中"飞身过杆的。

根植于我国陕西民间的大多民歌,在其历史的、地理的、生活习俗的长期影响下,具备了苍凉、悲壮、粗犷、高亢的风格,这正与摇滚歌曲高音区演唱风格暗合。如大家所谙熟的《赶牲灵》、《三十里铺》、《信天游》、《一根扁担》等,都可作为我国西部摇滚乐的素材。

时下最为走红的流行歌曲《一无所有》,既不是完全采用陕西民歌为旋律,又不是完全照搬西方摇滚技法,而是融陕西民歌和摇滚于一体,使人耳目一新,可以说是"中国西部摇滚乐"之先声。那么,这首歌曲的歌词和旋律在结构方面有着什么样的独到之处呢?

首先,这首歌曲的歌词简单而不失于庸俗,朦胧而又不流于晦涩,既不是直观的写照,又使人易于悟解。"我曾经问个不休,你何时跟我走,可你却总是笑我,一无所有",似乎表露出一个忧郁自卑的青年发自内心的呼喊,他发泄着内心的压抑和愤懑。歌词又曰:"我要给你我的追求,还有我的自由",表现了青年人富于理想,追求自由,渴望理解的心态。全篇歌词无一情意缠绵的话语,却使人感到那么深沉、执著。

与歌词的风格相比,这首歌的旋律更加淋漓尽致地宣泄了歌词所蕴涵的感情。此歌采用了徵调式,曲调广阔、豪迈,与歌词结合得十分贴切,加之配器新颖,演唱粗犷(此歌男声较适宜,而女声则嫌表现不足),故一经面世,便不翼而飞。

无独有偶,随之又出现了《信天游》,同样是以陕西民歌为素材创作而成,也是加进了唢呐伴奏,使人拍手叫绝。如果这两首歌的高潮处理得再突出、明显一些,那或许会更好。我们呼吁,流行歌曲的作者们,请不要再"扒带"了,重新回到民歌

中去，创作出中华民族的摇滚乐，多写一些象《一无所有》和《信天游》那样的“中国西部摇滚乐”！

（原载《音乐博览》1988 年第 2 期）

流行歌曲杂感四则

一、“扒带”的另一面

近年来，国内自创的流行歌曲是在受到了港台、东南亚以及欧美等一些国家（地区）流行歌曲的冲击、影响、渗透之后才逐渐发展起来的。这期间，流行歌曲的创制可以说一直存在着“扒带”这一实事。所谓“扒带”就是通过对流入国内的港台、欧美等流行歌曲盒式音带进行记谱或填词而另行组织演出、录音出版和发行，这种作品的数量随时间的推移已逐渐见少。

“扒带”这种做法就艺术创作而言，纯属窃取式的模仿和搬用，扒得不地道，即流于不伦不类；从版权讲，恐怕也有侵权之嫌。这是“扒带”消极、不利的一面，为此曾受到理论界的一些抨击。

最初，港台流行歌曲盒带流入国内的数量并不是很多，但却十分畅销、流行，这大大刺激了音像制作商，他们看准行情，欲出版更多的流行歌曲音带，这需要求助于搞作曲的人。但是，绝大部分作曲者搞惯了传统的、古典的音乐创作，对流行歌曲这一音乐品种并不那么熟悉，多无实践经验，一时间不能够适应流行歌曲的创作要求，写作的少量作品也难受到观众的喜好，无奈只好“扒带”。扒出的作品经过挑选，容易流行、销售，而“扒带”者也比较省力。显然，这些作品得来较易，盒带制作流程也快，经济效益也高。这大概就是“扒带”现象产生的原因。

从当时的历史状况看，通过“扒带”，我们的作者欣赏了港台、欧美等不同国家、地区，不同类型、风格的流行歌曲，对流行歌曲有了一定的感性认识。通过“扒带”时的记谱，也逐渐增进了对流行歌曲作曲技法、电声乐器运用、录音制作手段的了解。无疑，“扒带”又是必然的，有所受益的，这是它的另一面。当然，对流行歌曲舶来品进行翻版或改头换面式的复制是不足取的，而不断把握世界流行音乐新的发展趋向，了解各种流派、技法并加以鉴赏、探索和创新却是必需的。

二、"中国西部摇滚乐"及其他

自去年以来,以《一无所有》为先声,陆续有《信天游》、《黄土高坡》、《山沟沟》等流行歌曲新作问世,成了时下的热门曲。这些歌曲大多取材于我国西北地区的民族民间音乐,尤以陕北民歌为重,揉以摇滚乐技法写就,堪称"中国西部摇滚乐"。同时,冠以《西部跳动》、《中国摇滚》等名称的盒带相继推出。"西北风"、"红高粱·中国乡土摇滚"等流行歌曲演唱会也在京出台。诚然,这些"中国西部摇滚乐"已初步形成自有的风格体系,成为当今国内流行歌曲的一个流派。但它能否象美国乡村音乐或台港校园歌曲那样经久不衰,在流行歌曲界占有一席地位,还要看它今后如何发展。

"西部摇滚乐"的出现和形成似乎并非偶然,它可能与《黄土地》、《老井》、《红高粱》等以西部地区农村生活为题材的影片创世有一定牵连。"西部摇滚乐"根植于西部民歌,如陕北地区的不少民歌就具备苍凉、悲壮、高亢、粗犷的风格,正适于用作摇滚乐的基调。此外,有些陕北民歌旋律还有调式上的不确定性,如《三十里铺》,在听觉印象上可以说是商调式,也可以说是徵调式。具有陕西民歌色彩的《一无所有》也是如此。

看来"西北风"确实比较流行了。但是,近来出现的一些"西部摇滚乐",歌词中"黄土"、"山沟"、"炕头"、"被窝"等字眼似乎过多,使人觉得有点故弄噱头。而旋律音调则过于照搬民歌,这样下去,只要是"西部摇滚乐",就必须土气十足,而旋律上的民歌音调过多,岂不与电声伴奏民歌、戏曲的形式雷同?照此下去,今后流行歌曲民族化的道路,似乎就成了民族音调加电声伴奏了,这是一个应予注意的倾向。

三、歌星派别何其多,表演无须多干涉

歌手易见,歌星难出。歌星能风靡全国,乃至世界,使广大听众为之倾倒,这是歌手无可比拟的。现在北京有不少有名气的流行歌手,如大家所熟知的崔健、刘欢、王兰、孙国庆、胡月等等,他们都没有自诩为歌星,更没有自称为某派。然而,一些外地晋京演出的文艺团体,把他们的歌手付诸报端,广而告之,诸如"柔姿歌星"、"霹雳歌星"、"南国歌星"、"擅唱女声歌曲的男歌星"等等,不一而足,使人眼花缭乱。观其演出,多是歌唱本身不足,而外在表演有余。要知歌星的出现并非一个群体接一个群体,而是个别的、超群的。歌星的出现应该说是一种社会现象,如在美国,20 世纪 50 年代是猫王,60 年代是披头士,70 年代是艾顿强,80 年代是玛丹娜。因此,我们的流行歌手,要多在基本功上下些工夫,切忌华而不实。

流行歌手的演唱多采用自然发声法,因此音色因人不同,歌唱风格也因人而

异，这毋庸赘言。有善唱甜歌者，有善唱劲歌、谐歌者，根据各人所长，择善而从。近来有些人对以哑嗓演唱摇滚歌曲不甚赞同，要知，这也是一种唱法和风格。有些歌以哑嗓演唱，更能表现歌曲所蕴涵的感情。如一些感情强烈，借歌宣泄的摇滚乐，高音区使用频次较多，a^1—c^2较常出现，根据歌曲需要，以哑声演唱，能达到其他唱法所不及的艺术效果。

流行歌曲是时代曲，可谓一种时髦。在演出时，服装、灯光、舞美、音响等都尽可能是现代的、新潮的，这理属正常。然而，近来竟有人对流行歌手的演出服饰有非议。如“西北风”演唱会中，有歌手身挎电吉他，佩带蛤蟆镜就遭到抨击，这实无必要。流行歌曲实际上代表或属于一定的青年群体，其服装、发型、风度、气质等，体现着一个时代一定青年群体的审美观。上述那位歌手的装束，本不稀奇，更无须多加干涉。我们的记者、研究者要多听一些不同类型、风格的流行歌曲，要多增加一些感性经验，要多接触一些歌手、青年人，否则，似不宜对流行歌曲妄加点评。

四、制作与创作

流行歌曲的传播、流行除通过广播、电视、录音带、唱片等外，还以“走穴”演出、各式歌舞厅、酒吧、OK 餐厅等方式传播，其中以盒式音带的发行数量最多，传播面也最广。盒带制作商和编辑对流行歌曲发展趋势十分留神，掌握市场行情，选热门歌曲并加以精心搭配，找走红歌手和歌星，并在盒带封面上下些工夫。显然，制作商主要考虑的是能否畅销、赚钱，这应属自然。然而，如果我们多选听一些流行歌曲盒带就会发现，有不少歌曲配器显得单薄、单调，甚至十分粗略；这恐怕也与搞配器的以及乐队演奏员向钱看有关系。配器复杂，显然乐队人员构成就多，报酬分配上就有问题。因此，造成一些盒带制作中配器者急功近利，该使用的乐器省略，和声简单、复调意识不强等，这样一味地向钱看，对流行歌曲的发展是十分不利的。为此我们呼吁，应该有一些音像出版商在经济上对流行歌曲创作予以赞助和支持，与有事业心、责任感的作曲者携起手来，努力探索，真正创作出一些地道的流行歌曲来。

（原载《群众文化》1989 年第 1 期）

臧天朔流行歌曲印象

臧天朔这个名字，对不少青年朋友来说可能还比较陌生，你或许时常聆听或吟唱《心的祈祷》、《无言》、《朋友》、《离别》等十分走红的流行歌曲，你或许仅知道唱这些歌儿的歌星是孙国庆、红豆等，但你有没有想到臧天朔呢？他就是这些歌曲的作者，他还是自己作品的演唱者，他是一个既能创作又能演唱的两栖人才。

笔者最近有幸得到一份黄河音像出版社为臧天朔录制的流行歌曲盒式音带专辑，一经听赏，就觉得非同一般。这盒音带的流行歌曲全由臧天朔作曲、配器并演唱，曲目除上面提到的那些外，还有《一个追求者的梦幻》等几首。

从歌词来看，他是经过细心挑选的。他选用的歌词，既不是过于通俗的大白话，又不是艰涩古典的诗句。歌词所涉及的内容，大多是发生在我们周围的一些事情。如《朋友》描述了现代青年的人际关系："如果你正享受幸福，请你忘记我；如果你正承受不幸，请你告诉我。"有的歌歌词意义比较宽泛，如《离别》，比较朦胧，既适合于表现恋人之间的离情，又适于一般朋友、同志之间的别意。这些歌词通而不俗，有一定新意，且有点口语化，与现实生活联系较紧，故而受到广大听众和歌迷的喜爱。

我感觉，臧天朔的歌儿是为男性写的。听他的歌曲，你找不到那些一哄而上的"西北风"或什么"风"的味道，更没有儿女情长，英雄气短的格调。他的歌曲旋律很美，加之他汉子般的歌喉，使人感觉深沉、有力度、硬朗。不难想象，假如他的歌曲都由女声来唱，那将大为逊色。在当今流行歌坛阴盛阳衰的状况下，臧天朔能创作出男子汉自己的歌儿，实在是难能可贵。

臧天朔的歌曲是正在探索中的摇滚乐作品的优秀者。他一反多数摇滚歌曲加强二、四拍的做法，而是加强一、三拍，用中速摇滚。他的旋律高音区用得比较多，这也体现了摇滚乐的一个特点。用自然发声法演唱高音，会有声嘶力竭的感觉，而这也正是摇滚乐的又一个特点。摇滚乐属于一定的青少年群体，它是人们借之以发泄感情的一种较好的途径或方式。有关这些，大家不妨去从臧天朔的歌中去体验。

臧天朔是合成器演奏者，长期在录音棚工作，对录音设备、技术程序等比较了

解和熟悉。他的歌曲配器，仅用了合成器、爵士钢琴、电吉他、电贝司和爵士鼓。演奏者大多是他的国际友人，他们长期合作，配合默契，与崔健的 ADO 乐队是一样的，也是自由组合的专人乐队。这些方面，也是臧天朔流行歌曲能有良好音响效果的一个重要因素。

臧天朔不是职业歌手，歌声虽略有沙哑，但他在演唱时却处理得恰如其分。如他在唱《心的祈祷》时，开头几句："我祈祷，那没有痛苦的爱，却难止住，泪流多少……"他用轻微的哑音唱出，十分内在感人。他在唱这首歌时，用的是中速稍慢；近听有些歌星演唱此歌，速度显得过快，听起来就没有味道了。

在臧天朔这盘盒带里，有的歌间奏有些过长，听起来不太紧凑连贯，但这都是一些小疵。我们祝愿他能创作出更新、更好的流行歌曲来！

（原载《西部音乐报》1989 年 12 月 20 日）

指下蓄汗水　琴中见真功

——呼延梅文胡琴独奏音乐会观后

6月19日晚，西安音乐学院二胡专业硕士研究生呼延梅文在该院音乐厅举办了胡琴独奏音乐会。

梅文的胡琴独奏音乐会给听众留下了深刻的印象。这里不妨先把她演奏的曲目开列于下：

《汉宫怨》	二胡演奏
《三六》	同上
《秦腔主题随想曲》	同上
《河南小曲》	同上
《平湖秋月》	高胡演奏
《鸟投林》	同上
《草原上》	中胡演奏
《长城随想》	二胡演奏

从上可见，这台音乐会的演奏曲目当是经过精心挑选的。它既有如《汉宫怨》那样的古代乐曲，又有象《长城随想》那样的现代作品；既包括细腻委婉的江南丝竹，又具有粗犷奔放的陕西秦腔和河南小曲；既有岭南清秀如画的地方音乐，又有内蒙草原开阔辽远的长调。由这些乐曲，我们可以欣赏到中国东南西北不同地区的富有特色的音乐，并能激发听众的音乐想象，从而得到美的享受。可以这样说，梅文的独奏音乐会是胡琴音乐风格的大荟萃。

一场音乐会的成功与否，与演奏曲目的构成及其搭配至为相关。曲目的选择，应该能够体现表演者在该领域所探索的广度和深度，除此之外，还要看演奏者对所选乐曲如何去理解和阐释以及舞台表演的总体效果。

应该看到，梅文所演奏的大部分乐曲在演奏技巧上并不是十分高难的，但它反映了演奏者在中国传统音乐方面的积累和功底。在演奏乐曲的每一个细小的环节上，梅文都经过了反复的琢磨、吟味和钻研，均有其独到的处理手法。她对自己所演奏的乐曲，掌握了反映地方音乐风格的特点，突出表现了反映乐曲风格的特性音

级。比如，她在演奏《秦腔主题随想曲》时，注意在升 Fa 和降 Si 两个音上下工夫，寻求秦腔的韵味，听来扣人心弦。又如她演奏的《河南小曲》，在 Si 和升 Fa 的演奏上不仅加重揉弦，而且滑揉结合，处理得恰如其分，颇具河南豫剧音乐色彩。再如她演奏的《草原上》，需要不少大、小三度的打音，而这正是内蒙长调音乐的一个特点。她的颤指打音密集而均匀，加之歌唱般的旋律演奏，使人浮想联翩，陶醉于内蒙大草原的生活画面当中。

总之，梅文的演奏，不是单纯地玩弄技巧、追求新奇和时髦，更不是哗众取宠，而是力求深刻领会乐曲的表现内容，进而对乐曲做出自己独到的阐释。她的演奏具有中国音乐的意境美和韵味美，体现了民族音乐的深邃精神。

值得提出的是，梅文独奏音乐会的舞台表演效果也是十分出色的。音乐会听众也是观众，他们不但需要听觉方面的享受，而且还需要视觉方面的美感。为此，梅文在演出服饰、灯光和音响等方面也颇有讲究。

她在表演时，既能够全身心地投入，又能在外部表情上与观众取得沟通与交流，使乐曲的内在风格和外观表演达到了和谐统一，进入了相辅相成、交互辉映的佳境。

俗话说，红花还应绿叶衬。梅文的独奏音乐会，还配置了良好的伴奏。既有传统的扬琴伴奏形式，又有短小精悍的小乐队伴奏，还有气势浩大的民族管弦乐队伴奏。在独奏、协奏与伴奏的关系上，达到了配合默契、水乳交融的效果。

从以上几方面看，梅文的音乐会获得了成功。

常言道：名师出高徒。又曰：严师出高徒。确实，在梅文音乐会成功的背后，不但洒下了自己辛勤苦练的汗水，而且还凝聚着她的导师鲁日融教授付出的心血。她 13 岁考入西安音乐学院附中，后又升入大学本科。1989 年，她又以优异成绩考取了该院研究生，随著名音乐教育家、二胡演奏家和作曲家鲁日融学习二胡表演和理论专业，攻读本专业的硕士学位。在研究生学习期间，她深知自己所面临的学习任务已非同以往，需要向二胡的高深领域发展。在导师鲁日融教授的严格教育和精心培养下，她一步一个脚印，踏踏实实，苦练基本功，扩大自己的知识面，不但在二胡演奏上取得了长足的进步，而且还在二胡理论方面进行了有益的探索，撰写了《刘天华及其二胡创作》、《近代二胡创作与演奏概观》等论作。

梅文即将结束她这一阶段的学业，踏上新的前进的道路。在此，我们援引著名胡琴演奏家刘明源先生为梅文胡琴独奏音乐会所写的贺词以作祝愿——指下蓄汗水，琴中见真功！

（原载《交响》1992 年第 3 期）



四、音乐学专业建设



音乐学专业本科教育若干问题之检视

一、引　　言

目前，中国大多数高等音乐艺术院校和部分综合性大学都建立有音乐学专业①，学制一般为5年，也有的为4年，属于本科教育。音乐学专业在高等音乐教育中的出现和确立，是新中国成立之后才发生的事情，因此，从中国音乐学的发展历史看，它仍然是一门十分年轻的学科。

音乐学专业本科教育是音乐学人才培养的基础阶段，它关系到音乐学学科发展的未来，因而应成为音乐学学科建设的基本任务之一。音乐学教育如何面向21世纪，培养出高素质的专业人才，使音乐学学科的发展后继有人，已成为当务之急。

如今，音乐学专业的办学体制和教育模式已不能完全适应社会的发展和时代的需求，我们应该对音乐学教育的发展历史与现状进行回顾和总结，并对现有的培养目标、课程设置、教材建设、教学方法、教学设备、图书资料以及招生、就业等问题进行深入的考察与分析，从而实施有效的改革。本文对这些问题不准备全面讨论，仅结合西安音乐学院音乐学系的办学实际，就音乐学专业本科教育的培养目标、生源、入学考试和课程设置等进行初步检视。文中所引实例和数据都选自西安音乐学院，但对于其他院校而言，其中涉及的问题可能带有一定的共性或相似性，故略供参考。

二、音乐学专业本科教育的培养目标

音乐学专业本科教育的培养目标，是指导该专业招生考试、课程设置、教学内容、专业方向、教材建设和教学方法等的依据。培养目标的确立，应根据音乐学学科本身的特点和社会发展对音乐学专业人才的需求来定位。并且，培养目标的确

---

① 本文讨论之音乐学，系指狭义的音乐学学科，而非目前高等院校招生目录中的广义音乐学，因为在这种音乐学的名称之下，音乐教育乃至所有表演学科都已纳入其中。

立并不是一成不变的，而是随着社会和专业的发展而适时加以调整和修订。

就目前现状考虑，音乐学专业本科阶段的培养目标应主要实施通才教育，使学生了解并熟悉音乐学学科的全域性知识，拓宽专业的涵盖层面，打下扎实的专业基础。音乐学教育应重点培养学生发现问题、分析问题和解决问题的实际能力，以适应日后从事的社会工作。音乐学专业学生，应该既有音乐实践功底（如乐器演奏），又能从事音乐创作，还可从事音乐的分析、评论和理论研究等。

过去我们曾对音乐学专业学生实行过专业的二次划分，即学生进入大三就读时，开始自行选择或由教学管理部门指定专业，如大略可供选择的专业有中国音乐史、西方音乐史或民族音乐理论等。从实施通才教育来看，这样做恐怕不利于学生在音乐学领域的全面发展，既过早地局限于褊狭的专业方向，又因用人单位一般愿意选择专业适应面较广的音乐学人才，而对学生毕业后的择业有所不利。我们觉得，在专业上定向发展的专才教育，应该留给音乐学专业的硕士研究生阶段。

目前音乐学系的学生毕业之后，有在高等院校（包括音乐艺术类、综合类、理工类、师范类等）或中等艺术学校从事音乐理论教学工作的，有在音乐艺术研究单位从事科研工作的，有在大众传播媒体作音乐编辑、记者或音乐制作人的，还有在政府部门或企、事业单位担当文艺干部的，也有在国内外继续攻读音乐学研究生者，等等。总之，音乐学专业毕业生的就业前景尚属乐观。音乐学专业毕业生的就业去向，体现了音乐学专业人才与社会人才市场的供需关系。这对我们不无启示。面对这一状况，我们要在教学工作中及时调整布局，以适应社会人才市场的需求。

当前，国家倡导全面推进素质教育，音乐教育被列为素质教育的重要内容和组成部分。为此，不少综合性大学都成立有艺术教育机构，并已经开设或即将开设音乐欣赏、音乐史等有关的美育课程，这就需要具备音乐学专业知识的教学人员。音乐学专业的毕业生正可学以致用，到这些部门去谋职。现在，有些学习表演专业的学生毕业后也跻身于大众传播媒体从事音乐编辑工作，由于他们受到知识结构和专业的局限，所以并不能发挥所长，很好地适应和胜任这类理论性较强的工作。从此而看，我们应大力发展音乐学专业教育，同时，音乐学专业的毕业生还要能够进行自我宣传、自我推介，向社会展示音乐学专业的存在价值。

三、音乐学专业的生源

音乐学专业的生源是一个十分重要的现实问题，没有生源，我们就失去了音乐学专业的办学生命力，这关系到音乐学学科的发展后继有人、薪火相传的百年大计。

从西安音乐学院音乐学系的招生情况看，其生源并不丰富。它受到地域和专业自身的局限。西安地处中国西北地区的东部，报考音乐学系的学生，主要来自本

省区，少量来源于毗邻的河南地区。陕西省以西各省区，如甘肃、青海、宁夏、新疆等鲜有学生报考。这一方面是由于这些地区相对于西安地区来说所处较为偏远，信息较为闭塞；另一方面是由于音乐学学科相对于表演学科来说较为冷僻，在社会上的影响范围和程度还比较有限。从音乐学专业的特点看，其招生规模低于表演专业可以视为正常现象。但为了学科的发展，我们确应加大对音乐学学科的宣传力度，只有深化学科内部的改革，多出人才，出好人才，才能自然产生较为广泛的社会效益，也才能加强学科的生存能力和竞争能力。

除西北地区之外，分布于陕西省周边的其他各省，如山西、内蒙、湖北、四川以至更远一些的省份等，其考生大都报考本省或其他相近省市高校的音乐学专业，学生一般不会舍近求远而报考西安音乐学院。

从音乐学专业考生的生源素质考察，可以大体分为三类。其一，考生为音乐学院附中学生，他们的原专业一般都是作曲或表演（演奏或演唱）。这类考生接受的是专业音乐教育，在音乐实践方面能力较强，且对音乐具有较多的感性认识，而对文化知识的掌握却相对较为薄弱，但也不尽然。附中学生这种重艺轻文的倾向，已经引起大家的重视，并已采取有效的整改措施。其二，考生来自普通高中。这类考生一般都是自幼或自小业余学习音乐，师从专业教师练习过多年的钢琴，有些还通过了钢琴的等级考试。他们虽然对音乐有一定的实践经验和感性认识，但显然不如音乐学院附中学生掌握得全面而扎实。一般来说，他们在乐器演奏、乐理和视唱练耳等方面稍逊于附中学生，在音乐欣赏范围上也不比附中学生宽泛。但这类考生也有自身的优势，即他们的文化课接受的是普通高中的教育，文化基础知识相对较为扎实。其三，还有一类考生，他们毕业于中等艺术师范学校或普通中等学校，并且经过了一段时间的工作，回过头来报考音乐学。这类考生也占有一定比例。他们有的接受过专业音乐教育，有的也是业余学习音乐（主要是学习钢琴）。他们接触社会较早，具有一定的工作经验，思维能力和理解问题的能力较强，但在音乐实践能力和音乐感性认识能力方面也稍嫌逊色。这三类考生各占总体考生数量的百分比可用下图来表示（图 1）。

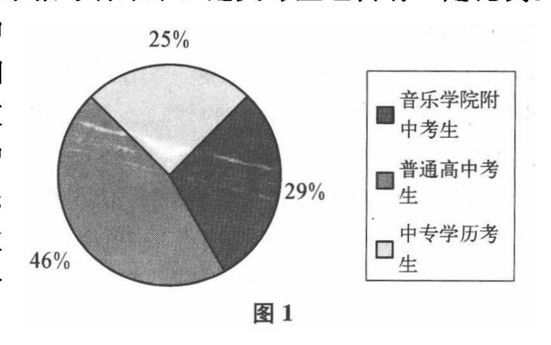


图 1

不同层面的考生各有自身的优长和局限，了解这些特点，对于我们从事学生的考前辅导也有一定帮助，它使我们可以对症下药，因材施教。十分显然，目前要解决的问题是如何提升音乐学院附中考生的文化素质和思维能力，普通高中学生和具有中专学历考生的音乐实践能力和音乐感知能力等。

上述三类考生，在报考音乐学之前，都需要跟随专业教师进行一段系统的音乐

学理论学习，因为无论音乐学院附中，还是普通高中和中等艺术学校等，均没有专门的音乐学专业教学，所以，一般报考者都要寻求专业教师的考前指导。专业教师应当根据他们的具体情况，尽力指导他们弥补自身的缺陷，在专业上得以全面发展，这样方能提高考生的总体水平。由此也引发我们的思考，能否在音乐学院附中的高中阶段设立音乐学专业，以为大学阶段的音乐学教育做出必要的生源准备？这一问题还有待进一步研究。

对于音乐学专业的生源而言，要想求得理想化的普遍高质量，目前似乎并不十分现实。我以为，历年的招生，考生水平自然是参差不齐，考生质量的提高也应该有一个循序渐进的过程，况且，学生入学后还要进行 4 年或 5 年的专业学习①，在专业上尚有相当的发展余地。因此，应从发展的眼光看待生源质量问题，如果过于苛求，可能就会失去有限的生源。

过去我们所定招生对象的年龄为 30 岁以下，婚否不限。后觉年龄偏大，改为 25 岁以下，未婚。现在看来，报考年龄限制为 25 岁以下仍嫌稍大，如果以 25 岁的年龄考取音乐学专业，按目前的 4 年或 5 年学制，学生毕业后已经年满或接近 30 岁。考虑到社会工作对专业人才年龄的限制以及本科之后的硕士研究生教育，以 25 岁的年龄报考大学本科确实不利于学科人才结构的年轻化。实际上从上述报考生源观察，其年龄一般都在 18—23 岁之间，有鉴于此，目前拟将招生对象的年龄调整为 23 岁以下。

四、音乐学专业的入学考试

入学考试是选拔招收音乐学学生的必需手段，因此，要有合理而科学的考试制度、考试科目、试题类型和考试方法等。当然，这些方面的设计，都要求我们着眼于实际，而不是完全从理想出发。关于音乐学专业考生的应试问题，蔡际洲先生曾做过专门研究②，提出了很好的建议。这里也想结合西安音乐学院音乐学系的情况谈点个人看法。

音乐学专业目前的入学考试有以下考试科目：

初试：中国音乐史，外国音乐史，民族音乐理论。

复试：音乐评论，视唱练耳，音响听辨，钢琴演奏（车尔尼 299 或以上程度），口试。

三试：乐理，听写。

另外，考生报考时需提交音乐论文一篇。

---

① 西安音乐学院已做出决定，从 2000 年招收的音乐学专业学生开始，将学制改为 4 年。

② 蔡际洲：《音乐学考生的专业素质与考试科目》，《黄钟》1998 年第 1 期。

过去我们曾在考试科目中设有和声，但从考生来源情况看，多数都没有学过和声学，也不是普遍都具备学习这门课的环境和条件。考虑到学生入学后还要进行较长时间的和声学习，因此目前取消和声考试，待学生入学后从头学起。

初试的三门课均为卷面考试，主要测试基础知识。试题类型分填空、选择、名词解释，简答题和论述题等。在试题类型方面客观试题和主观试题应有一定的比例。解答客观试题主要靠的是记忆力。作为音乐学专业学生，记忆有关的专业知识应是必不可缺的，但要有一定数量的主观试题，以此来考查学生认识问题、分析问题的综合素质。不过，主观试题在阅卷评判方面也有一定的局限性，因此应对主观试题提出一定的客观评判标准。

音乐评论即音乐论文写作，它主要考查学生对音乐学知识的综合运用能力。音乐评论目前是命题式作文。为了突出音乐学特点，还应加以改进。比如可给出一首作品的乐谱及相关材料，并提供该作品的录音，让学生去进行音乐学分析。这个作品既可以是大家较为熟知的，也可以是一个新的作品。再如，可给出一个音乐论点或音乐论作，让学生去评论，等等。

音响听辨是通过播放音响让学生判断音乐作品的作者、名称、体裁和国别等。考试时运用随机播放的方式进行。目前音响听辨的范围仅限于西方的音乐名作，今后应适当加以扩充，比如可增补中国音乐作品的听辨，还可添加乐器音色听辨，即让考生分辨出某个音响是用什么乐器演奏的等。

乐理、视唱练耳和听写参加表演专业考生的同类考试。

口试似应主要围绕学生提交的论文来提问，这样当可避免提问的随意性或漫无边际。

经过近年的招生实践，我们认识到，应逐步形成音乐学专业入学考试的试题库。我们已在西安音乐学院试行音乐学专业入学考试的题库制，但试题库的规模显然较小，还需不断充实和丰富，并运用计算机加以管理。这样，考务工作者可以采取随机抽题方式，原则是不能与往年考试内容重复，这对于考试的公正合理性和保密性都是切实可行的。

五、音乐学专业的课程设置

音乐学专业的课程设置在某种程度上决定了学生的知识结构。课程设置应面向学科和社会的现实需求乃至未来的需求趋向来制订。根据现阶段音乐学本科教育的培养目标，学生主要学习两类知识或技能，一类是偏重于操作性的（当然其中也包含相当的理论内容），另一类是偏重于理论性的。前者如乐器演奏（一般要求必修钢琴，我们提倡学生选修或自修一种中国乐器）、作曲技能、电脑应用等；后者如作曲理论和音乐学理论（如音乐美学、音乐史学、音乐民族学、音乐编辑学、音乐

声学等)。由此可知,这一专业的学生既要具备较强的音乐实践能力,又要具备扎实的音乐理论功底。

音乐学是一门边缘学科,它与其他人文社会科学的交叉性很强。音乐是人类的精神文化产品,它与人类社会具有普遍的联系,故而应拓宽学生的知识领域,开阔学生的文化视野。音乐学专业的课程设置即基于这些认识来加以制订。这里将西安音乐学院音乐学系的专业主干课程列下:

中国古代音乐史

中国近现代音乐史

西方音乐史

音乐美学

民族音乐理论(包括民歌、歌舞、戏曲、说唱、器乐)

音乐学概论

中国古代乐器概论

中国古代乐论

音乐论文写作

音乐名作

专业个别课

除以上专业必修课程之外,我们还开设有一些专业选修课程,其目的都是为了力求使学生在本科教育阶段获得全面而立体的专业知识,培养他们毕业后从事相应社会工作的全面素质和能力,并为他们日后可能攻读硕士研究生,从而进行专精的定向学习和研究做出必要的知识准备。

排课的时序(即各学期具体课程安排)以知识结构的内在逻辑性为原则。如音乐史类课程以中国和西方为序,中国音乐史又按古代和近现代的顺序来划分。民族音乐理论课程则按民间歌曲、歌舞音乐、戏曲音乐、说唱音乐和民族器乐等来排序授课。又如音乐学概论课原安排在第三学年授课,似嫌稍晚。按理音乐学系学生入学伊始,即应对音乐学学科有一个全面的了解,故拟改为第一学年授课。

虽然音乐学需要广博的专业教育,但由于我们在师资、资料、设备、教学计划(如全程学时数的规定)等方面的限制,目前只能因陋就简。但从长远来看,迟早要往更加丰富和宽广的课程结构发展。

音乐学系的专业个别课从第二学年起开始授课(案此就 4 年制学生而言),每个学生分配一名专业指导教师(案此非前述之专业二次划分),每周授课一学时。教师负责指导学生的日常专业学习与研究,直至完成学位论文的撰写。系里根据专业特点和学生学习的实际需要,统一制订最低文献阅读书目,学生在教师指导下有选择地精读和浏览其中的文献,并注意随时补充新的阅读材料。教师要指导学生掌握收集和整理音乐学术资料的方法,学生要有一定的音乐学术资料积累。教

师应经常检查学生的资料积累情况。

我们另考虑增设专题讲座课，由音乐学系教师轮流给学生讲授，时间为一学期（36学时）。专题讲座所设专题均为教师最擅长的专业研究方向或领域，或教师的最新研究成果。通过专题讲座，使学生了解音乐学学科的学术前沿动态，打开眼界，从而在一定程度上避免专业个别课教学的局限性。

音乐学系学生的艺术实践课由系里自行安排，一般4年就读期间每生至少参加一次外出采风活动。指导教师需预先做出采风计划并经系里讨论通过。学生需写出考察日志、体会和总结等。指导教师需公开做考察报告。

艺术实践活动另有音乐学系全体师生参加的每年一度的读书研讨会和毕业生学位论文答辩会。

为了促进学生读书学习，检验教学效果，达到教学相长的目的，音乐学系学生每学年第一学期召开一次读书研讨会，具体为每年11月份的第三个星期五。研讨课题由指导教师指定或由系里统一命题，由专业教师予以辅导。每生均需准备书面发言稿并进行口头发言，还要对师生的质疑进行答辩。优秀发言稿经修改后推荐公开发表。

毕业学位论文答辩在四年级第二学期进行。论文实行指导教师辅导制。论文撰写完成后需打印装订，并交本系教师人手一册。论文需通过音乐学系组织的答辩，答辩后由全系教师集体打分，以作为学生毕业学位论文的成绩。

限于各方面条件，目前我们的课程设置还难以令人满意。我们还需要学习借鉴兄弟院校音乐学专业的办学经验，不断深化教学改革，使音乐学专业的教学体系逐步加以完善。

（原载《交响》2000年第3期）

谈谈音乐学专业学生的读书与学习

今天与音乐学系的大学生和研究生谈谈读书学习问题，所论都是一己之见，略供大家参考。

目前，中国大陆的音乐学院均设立有音乐学专业，中央音乐学院、上海音乐学院和有的综合性大学音乐系还具有这一专业的博士学位授予权。音乐学在西方的发展历史比我们要长，据了解，目前西方一些综合性大学音乐院（系）大多设立有这一专业，且基本属于硕士或博士研究生教育。从此而看，音乐学学科在国际高等音乐教育领域受到相当的重视，呈现出良好的发展态势。目前我国社会各界对音乐学专业还缺乏应有的了解和认识，需要我们进行介绍并加大宣传的力度。

就西安音乐学院而言，音乐学专业的教学主要有大学生（本科）和研究生（硕士）两个主体层次。大学阶段主要实施通才教育，使学生了解并熟悉音乐学学科的全域性知识，拓宽专业的涵盖层面，打下扎实的专业基础；研究生阶段则实施专才教育，学生要对专业进行定向选择，通过系统的学习，使专业朝既专又精的纵深方向发展，以具备较高的独立研究能力。大学生、研究生虽然层次不同，培养目标和具体要求不同，但在学习当中都要阅读大量的学术著作，这是他们的共同之处。因此，为什么读书、如何读书，就成为每一位同学必须认真思考的问题。

音乐学专业的学生在学习内容方面有别于音乐表演专业。大体说来，音乐学专业学生主要学习两类知识或技能，一类是偏重于操作性的，另一类是理论性的，前者如乐器演奏（一般要求必修钢琴，另选修一种中国乐器）、作曲技能，电脑应用、音乐编辑等；后者如作曲技术理论和音乐学专业理论（如音乐美学、音乐史学、音乐民族学、音乐音响学等）。由此可知，这一专业的学生既要掌握音乐实践能力，又要具备扎实的音乐理论功底。难以想象，一个人文社科知识匮乏、乐器演奏一塌糊涂、从未系统欣赏和分析过中外音乐名作、不懂得和声、曲式等音乐基本理论的人可以学好音乐学。同理，仅有较高文化知识而没有音乐实践经验和能力的人也是学不好音乐学的。因此，并不是像有些人认为的那样，在演奏或演唱专业上没有发展前途就可以改行去搞音乐学；也不是像有些人所想的那样，只要文化课学得较好（无任何音乐实践经验和能力），考不上普通大学就可以上音乐学院。我们知道，大

凡在音乐学领域学有所成者，在音乐实践方面都有较为深厚的积累，在音乐表演学科的某一专业都有相当的实际操作能力，在人文社科知识方面都有较为坚实的基础。

人类获取知识的方式大略有两种。一是直接投身于实践，从实践中获取知识；另一是从事读书学习，从中获得间接知识。对于音乐学的同学来说，操作性的知识主要通过自己的实践来获取，而理论性的知识则主要通过读书来实现。书本知识是人类对客观世界认识的结果，通过读书学习，使我们有可能在前人认识的基础上向更高层次的认识发展。

我们的培养目的是使学生在专业上具备发现问题、分析问题和解决问题的能力，以适应日后从事的社会工作。关于这方面的具体要求，我曾向同学们讲到应在"三头"方面得到发展，即手头、笔头和口头。所谓手头，指应具备出色的乐器演奏能力，这无疑是学习音乐学专业的基础。需要强调的是，如果在乐器演奏上仅仅从事机械训练，就只能提高技术，而要达到乐器演奏的至高艺术境界，则必须对作品及其内涉或旁涉的相关方面予以深层理解，这就离不开读书。从这个意义上讲，恐怕音乐学院所有表演专业的学生都应该重视读书。所谓笔头，指应具备理论思维的文字语言表达能力，这是音乐学专业学生必须掌握的本领。所谓口头，指应具备一定的口头语言表述能力。虽然我们的同学不一定都是演说家，但总要能够将自己的思维和认识用清晰的话语传达给别人，我们之所以在音乐学专业学生中举行读书交流会，让同学们轮流发言，其目的即在于此。手头、笔头和口头是学生综合能力和素质的体现，培养这些综合能力和素质，读书更是一项不可或缺的学习活动。

音乐学是一门边缘学科，它与其他人文社会科学的交叉性很强，因此，我们读书就不能只盯着音乐二字。音乐是人类的精神文化产品，它与人类社会具有普遍的联系，故而应拓宽我们的读书领域，开阔我们的文化视野。但读书不可漫无边际，应有所选择、有所取舍，这需要我们逐渐培养和提高自己的学术判断能力，哪些书需要精读，哪些书可以泛读。精读应选择善本书，即体现较高学术水准的书，这可在教师指导下进行。通过精读一定数量的书，再加上泛读大量文献的补充，你的知识就像滚雪球一样，不断扩充，不断丰富，使自己的知识层面逐步向深度和广度拓展。

读书之所以应区别精读和泛读，也是信息社会发展的需要。前几年还是"信息高速公路"的提法，如今就是"知识经济"和"数字地球"的概念。这些名词都表示出科技知识信息的重要。在这种知识信息爆炸的时代，想把所有的学术文本甚至是狭小专业范围内的文字出版物一览无余恐不可能，也不现实。因此，读书应有所选择，有所区别。我们曾印发过一个音乐学专业大学生必读书目，这是一个最低的文献阅读量，大家可以暂时作为参考。

读书除了脚踏实地、认真从严之外，还应探寻适合自己的比较有效的方法或技巧。

对于一些内容大同小异的书，似应“求异略同”，即找出它们之间的相异部分，忽略其雷同之处。譬如中国音乐史著作，自20世纪20年代至今已出版不下几十种，尤其近些年出版的中国音乐史著作，内容大略相同，只是编撰体例和文辞风格等方面有所差异，在这种情况下，就要选择一本学术含量较高的音乐史书精读，其余则可加以浏览涉猎，寻找并比较其差异部分，从中抽绎出最新的学术信息，相同之处则可一览而过，以节省读书的时间。

在我看来，读书似乎还有一个由厚渐薄的过程。刚刚拿到一本书，在未读之前我们并不了解其具体内容，可能有一种厚重的感觉，一旦读通读懂，这本书就好像变薄了，不知大家是否有同感。

学术专著的出版一般来说需要较长的过程，而学术论文的发表则相对时间周期短些，因此，经常性地阅读学术论文，对音乐学专业的同学来说至为重要，它能帮助我们了解最新的研究成果和最前沿的学术状态。学术期刊浩如烟海，故应具备检索能力，学些目录学知识，还应锻炼阅读速度，一目十行也是一种基本功。此外，应关注论文的内容提要、关键词、前言、后语（即结语或结论）、注释或参考文献等，注意论文作者研究问题的材料和方法。

通读一篇论文之后，要能够对它“一言以蔽之”，即用简练的语言概括论文的核心内容。做不到这个，可能至少反映两个问题：一是你没有读懂，未能捕捉和理解论文中的要点；二是论文作者所论空洞无物，比如有的论文洋洋洒洒，篇幅冗长，但尽是套语废话，这种情况也是存在的。

个人可能购置大量的图书，但不可能拥有所有的图书，因此，平时读书时应该积累资料，做些资料卡片或笔记，有条件的话，还可利用电脑存储资料。比如你对中国音乐史感兴趣，你就要设法通过读书来了解这一学科发展的历史。阅读早期的图书，是为了了解学科发生发展的过去；阅读近期或最近的图书是为了了解学科发展的现状和趋势。在读书中，应随时做一些研究文献目录，应从“一网打尽”着眼，做好学科的资料情报工作。我曾认为，收集资料与论文写作的时间各占一半，即“两个百分之五十”，可见资料工作的重要程度。

“学而不思则罔”，读书应该勤于思考，要有自己的心得体会，有同学写过读书札记，这就是“学而时思之”。读书不可尽信书，因为智者千虑，必有一失。任何学问都在发展之中，音乐学这一年轻学科也不例外。人的认识只是阶段性的，“理有固然，事无必致。”因此，要有自己的主见，要有分析的观点，要向书本发问，还要向自己发问。当然并不是要人们怀疑一切，而是要讲究独立思考，发现问题就从读书和思考中来，只有发现了问题，才可能萌发探索和解决问题的欲望，才可能潜心钻研、深入分析，这就达到了读书的目的。你的读书所得，只要有一点新发现、有一点

火花或闪光的地方,就值得肯定。愚者千虑,必有一得嘛!

读书需要交流。每个同学都是独立的主体,均有自己的思维,因此应经常开展读书交流活动,学生之间、师生之间均可进行互向交流,做到相互启发,教学相长。读书交流活动的形式可以多样化,大家既可相互交换看法,也可专门举办读书研讨会,还可采取读书笔会的形式。总之,读书交流不拘一格,通过交流,深化理解,升华认识。与君一席话,胜读十年书,所指正是向旁人学习。

目前西安音乐学院音乐学专业的大学生在三年级时,要由系里指定一个专业指导教师,辅导学生平时的读书学习直至学位论文的写作。研究生就更不用说,即实行导师负责制。依我看来,从学生的角度,似应做到"三个分析"。

三个分析是什么?即分析自己、分析他人、分析导师。分析自己,就是对自己有一个全面的了解和认识,这点不容易,它需要实事求是地解剖自己,对自己的长处、弱点都能有一个客观的估计,以此来扬长避短,进行自我设计。不能因为自己爱好什么就专学什么,其他的一概不管。这就象饮食营养一样,首先要考虑自己应该吃什么,其次才是自己喜欢吃什么,即缺什么补什么,这样才不致营养不良。分析他人,也很有必要。观察你的周围,看同学们有哪些值得自己学习的地方,这可以相互影响,相互借鉴,取长补短。分析导师,这对一般学生来讲恐怕更不容易,因为学生都很尊敬自己的老师,对老师的话一般都是言听计从,有的甚至将老师作为自己学习中仿效的偶像,哪里还敢分析自己的导师?或岂有分析导师之理?其实不然,老师也是人,人都有自身的局限性,人与人之间是有个体差异的,这种情况决定了任何老师都有自己的优长或特长,也必然有自己的局限或弱点。老师不是百科全书,即使是百科全书,也需要不断修订。大家看看《格罗夫音乐与音乐家辞典》,修订过多少版。正是因为学术在不断发展,新的成果就会修正以往的错误。因此,对你自己的导师进行客观而冷静的分析,有宜无害。这使你可以有意识地向老师学习他最擅长的东西,把老师的"绝活"学到手。对老师的学习,可能开始会有一个模仿的过程或阶段,但要能够从中自拔,要"青出于蓝而胜于蓝",而不应是自己老师的翻版或"克隆",这样也是不可取的。通常所说学术上的近亲繁殖,就是指的这个意思。这"三个分析"与前面讲到的"两个百分之五十",相信同学们在学习当中会有切身的体会。

我还有一个观点,就是"既要坐得住,又要走得开"。这是一个既相对立又相统一的概念。"坐得住",就是要求你能静下心来,潜心读书和钻研,不可浮躁,不可一心二用。"走得开",就是说不能整天坐在书斋,死读书、读死书,成为一个蛀书虫或书呆子。因为音乐学是一个实践性很强、社会性很强的学科,所以在读书的同时,对社会的、现实的音乐生活,不能视而不见,听而不闻,应走出书斋,去接触实际,或考察,或实践,这样方能使自己全面得以发展。常言说读万卷书,行万里路,道理即在于此。需要注意的是,"走得开"要注意掌握分寸,否则,整天与外界接触,或身不

由己，或走火入魔，再想坐下来读书就不容易了。这要由自己的意识来支配，要使一些随机的行为，变成自觉的行为，这样才能增强自控能力，使自己的素质得到全面提升。

读书问题就谈到这里，关于音乐学术资料及论文写作，预备另抽时间与大家讨论。

（本文是1998年11月18日为西安音乐学院音乐学系学生所做专题演讲的节录，原载《交响》1999年第1期）

音乐学系学生的读书研讨会

音乐学系每年一度的“大学生、研究生读书研讨会”已经举办有三个年头了。从实践效果来看，读书研讨会显示出了相当的重要性和必要性。

现阶段音乐学本科教学主要实施通才教育，而硕士研究生则进行专才教育。这两种层次的学生，虽然在具体的培养方向和要求上有所不同，但由于音乐学这门学科的交叉性和渗透性较强，所以都需要在学习中阅读大量的音乐学理论著作和相关的人文社科类乃至自然科学类书籍。为此，我们曾制订了一个音乐学系学生阅读书目(最低文献阅读量)，当然，这个书目是动态的、开放的，即指导教师在教学中可以适时加以选择和补充。仅仅制订这个导读书目并不能达到或满足我们的要求，我们还需要获得学生读书学习之后的信息反馈，检验学生的读书学习效果，于是，读书研讨会就这样产生了。

音乐学系学生的读书研讨会定于每学年的第一学期进行，具体为每年 11 月份的第三个星期五。参加者为本系全体师生。学生每人均需准备书面发言稿，并按顺序进行限定时间的口头发言，还要对教师和同学的质疑进行答辩。优秀发言稿经修订后，推荐在我院学报《交响》的“大学生、研究生园地”发表。

读书研讨课题的拟定采取两种方式：一是由指导教师与学生讨论商定；二是由系里统一命题，并预先向全系学生发布研讨专题。前一种方式较为自由，研讨专题具有多样化的特点，但也有“各说各话”的局限；后一种方式较为集中，研讨专题具有单一性，大家可以围绕相同的题目进行读书和准备，因而在研讨中会出现共鸣、对话和激烈的学术交锋。我们比较倾向于采取第二种研讨方式。

对于相同的讨论课题，大家可以发表不同的认识和看法。这一方面能够表现出学生对同一问题在认识深度和广度上的差异，使学生之间自然产生学习效果的比较；另一方面也可使学生萌发竞争意识，起到激励和促进学习的作用。

我们对学生的研讨发言提出了一定的要求，即不能完全重复所读论作的观点，对旁人的观点只可略加概要介绍，而将重点放在表达自己的认识和理解方面。这样可以调动学生独立思考问题的积极性，从而摸索出有效的读书学习方法。我们觉得，只要学生在读书研讨活动中能够有所发现，哪怕是些微的发现，就值得称许。

读书只有勤于思考，善于思考，才可能有所发现，有所前进。

每个学生均为独立的主体，他们虽然处于求知学习阶段，但在思维方面却十分活跃，具有自己的个性。因而，在读书研讨会上，学生的发言也常能给教师以启发。教师则可通过学生的读书研讨活动，了解学生的优长和弱点，以便在教学工作中因材施教。从此而看，读书研讨会确可起到教学相长的作用。

通过读书研讨会，学生不但在文字语言表达和口头语言表述能力方面都得到了锻炼，而且在发现问题、认识问题和分析问题的能力方面也得到了一定的提高。实践表明，音乐学系开展的"大学生、研究生读书研讨会"，是进行素质教育的一个较为可行的教学手段和途径。

（原载《交响》1999 年第 3 期）

音乐院校大学生音乐论文写作若干问题探讨

一、引　　言

高等音乐院校的学生，由于专业学习的特殊性，一般在人文知识方面较为欠缺，甚至有着先天的不足，这是我们应予正视的一个状况。音乐院校的学生在毕业时主要进行专业考试，个别学生能够举行一场毕业音乐会，而毕业论文并未受到应有的重视，这与高等音乐教育很不相符。

目前音乐院校的专业教学，尤其是表演专业的教学，在相当程度上属于传统的口耳相传或口授心传方式，这种教学方式并不是没有可取之处，但要使教与学的方式更具科学性，就必须把音乐实践上升到一定的理论高度，使之形成体系化的音乐文献。这不仅是培养高素质音乐艺术人才的需要，而且是音乐文化传承和发展的需要。

音乐教育要实现由应试教育向素质教育的转变，必须培养学生发现问题、分析问题和解决问题的能力，掌握用文字语言来表述问题的方法，而学习写作音乐论文，就是达到这一目的的良好途径之一。

音乐论文是音乐研究成果的文字表达形式，它不是一般的介绍性文字或专业性普及读物，也不是对某种音乐事物的简单铺陈或描述。从这种意义上讲，音乐论文的作者应是"作家"。当作家就要富于创造性，不能东拼西凑，抄抄编编。

音乐论文写作是一种音乐学术活动，它具备学术研究的一般特点和规律。音乐论文写作既然讲究学术性，就不应是单纯的体会式或感想式文字，也不能仅停留在对某种音乐技术（如演奏技法、演唱技巧）的描绘层面。

音乐论文写作与科学研究具有十分密切的关系。科学研究的成果是论文产生的依据和基础，论文是科学研究中创造性思想的载体，是科学研究的总结和继续。

二、论文的选题

论文写作最先涉及选题。论文题目从何而来？它不能凭空想象，而是从所学

专业或学科的知识积累中产生。在日常学习中要学会发现问题，只有发现了问题，才可能萌发对它进行探索的欲望，进而才有可能选题做文章。

论文选题应具备学术性。学术即专门的、有系统的学问。学科就是学术的分类。因此，选题不能漫无目的，应有针对性和专题性，否则很可能写成海阔天空，上下五千年，纵横八万里的空泛之论。

对于大学生来讲，大题大做在时间、精力和能力方面都有些捉襟见肘，似可不予考虑。小题小做类乎不做，有些微不足道。大题小做可能面面俱到，但论述不易纵深，往往会写成泛论式的表面文章。小题大做则可集中在某一点或某一个问题上进行深入论述，有可能产生创见。因此，我们倾向小题大做。不论采用哪一种选题方法，都要注意论述当中宏观与微观的结合，不能只见树木，不见森林，或只见森林，不见树木。

论文选题应具备学科或学术的前沿性。已经得到学术界确认的定论，一般不宜再去选来进行写作。当然，这并不意味着旁人做过的题目就不可再做，只要有新的发现，完全可以当作一个论题，这叫老题新做。要开阔自己的学术视野，了解前人和同人在你所选论题的范围内都做过些什么，有些什么研究成果，研究的程度和现状如何，这样才可能使自己有一个较高的起点，才可能居于本专题研究的前列。

论文选题应具备学术上的开拓性。我们可以从所学专业或学科的学术空白点或学术难点方面做文章。学术空白点是尚未有人涉足的领域，如果以此为选题来做论文，即使是十分初步的论述，也有可能填补一点空白，并可能具有一定的开拓意义。一篇优秀的论文应具备相当的学术难度，难度越大，就越可能有价值。当然，还要分析所选论题的可行性，自己不能驾驭的题目，自己力不能及的题目，不要勉强去做，应切合实际，量力而行。

学术热点是学术界正在争论、商讨和关注的问题，这类问题往往是众说纷纭，见仁见智，假如以此为论题，且能提出有助于学术发展的一家之言，也不失为一种较好的论作。

三、资料的收集和整理

资料的收集和整理是研究工作的基础，在论文写作中具有重要的意义。俗话说，“巧妇难为无米之炊”，没有原材料，再高明的厨师也做不出美味佳肴来。收集到的资料未必全都用在了一篇论文当中，但它却为论文的广度准备了前提条件。

据联合国有关组织统计，一个科研人员的工作时间，至少有 50％用来查阅资料，而真正用于研究问题的时间不到 10％。

一篇论文总要研究某一方面或某几方面的问题，要想追踪这些问题的学术前沿，必须眼观六路，耳听八方，力争使所要搜求的资料一网打尽。实际上这是一个

专业资料情报工作，搞好这个工作，就能使我们对自己所学专业进入一种“在线”状态，就能使我们打开眼界，做到胸中有数，避免重复劳动。

要掌握第一手资料，对资料进行严格鉴定，去伪存真，去粗取精。资料搞不准确，由此而得出的论点或结论就成问题，就有可能站不住脚。郭沫若在《十批判书》中说：“无论任何研究，材料的鉴别是最重要的基础阶段。材料不够固然大成问题，而材料的真伪或时代性未规定清楚，那比缺乏材料还更加危险。因为材料缺乏，顶多得不出结论而已；而材料不正确，便会得出错误的结论。这样的结论，比没有更要有害。”(《郭沫若全集》历史篇第二卷第 3—4 页)

资料的种类很多，但总起来看大抵有文献资料和实物资料两类。文献资料的形式一般是传统意义上的书籍。实物资料是相对于文献资料来讲的，它一般指目前实际存在着的音乐事物，如民俗音乐、音像制品、音乐家手稿、乐器、音乐文物，等等。就音乐文献而言，它主要包括文字类和乐谱类。随着科学技术的发展，文献的形式已不再局限于书籍，象磁盘文献、光盘文献等已经不断出现，有些还是集文字、声音、图像等为一体的多媒体文献。如今，更有国际互联网络 Internet，奔驰在这条信息高速公路上，真正是足不出户，便知天下大事。

文献资料主要通过图书检阅来获取，也即所谓 Deskwork——案头工作。实物资料则要靠实地调查来收集，也即所谓 Fieldwork——田野工作。常言道，读万卷书，行万里路，在此可用来比喻这两类资料的来源以及获取的方式。

当今学术发展一日千里，有人形容为“知识爆炸”。据统计，中国每年通过学术会议和学术期刊发表的论文数量已超过 10 万篇，其中有一半以上属于社会科学论文。在如此大量的信息资源情况下，如果不探索处理资料的方法，不具备处理资料的基本功，恐怕要事倍功半。

良好的阅读习惯和方法对于捕捉资料的重点很有帮助。在我看来，读论文要关注其前言后语。前言也叫引言或导言，总之属引子之类，都在文章的起始部分，虽然一般比较简略，但作者往往交代了所要探讨的核心内容，根据这些即可做出精读或浏览的选择。后语指结语、结论等，一般在文章的结尾，是对论文所述内容的概括，往往是论文的要点。有了对论文前言后语的最先关注，然后再决定是否对它进行全篇通读，可能会节省许多时间和精力。

读书时，要注意书的目录。目录是一本书的基本构架。多读几遍目录，有助于了解书的大致内容和结构安排。读书有一个由厚变薄的过程。刚拿到一本书，对它的内容不知道，感觉它挺厚，待到读通读懂后，就会有一个变薄的感觉。

音乐学术也需要国际化，要想与世界学术发展双向了解、相互接轨，不能把自己封闭起来，封闭起来只能做“汉化”的学问。中国人在音乐研究方面的成果要让世界学术界了解和共享，需要做外向型的学问，掌握外语这个工具。有人说 21 世纪的青年应该具备三种能力，即会讲外语、用电脑和驾驶汽车。具备这三种能力，

就拥有进入 21 世纪的护照。当然这只是一种说法，但它表明了信息、速度和效率在未来社会的重要。如果我们在专业领域仅了解国内的发展状况和水平，那么我们所得的资料就会不充分、不完备，这一点我们必须认识到。

由于种种局限，个人手头拥有的资料总是十分有限。为此，平时应对接触到的资料进行存储和积累，切不可使资料成为过眼云烟，因为过目不忘的人毕竟是极少数。我们在做案头工作和田野工作时应做好记录，诸如有关书籍和论文的索引，有关论点的摘要等，对研究工作都很有用处。需要注意的是，对于收集的资料必须详明其出处，例如，一篇论文的索引，仅有其篇名，不知其著者，也不知发表于何年何期何刊，就不便进一步利用。

收集到手的资料，不能散乱一片，而应通过整理，使杂乱无序的资料井然有序，条理分明。资料可以记录到卡片上，卡片拆装灵活，便于分类排序；也可以记录到活页式笔记本上。当然，如果有条件的话，还可把资料存储在电脑数据库中。电脑具有存储容量大、检索迅速便捷、增删随心所欲等优长，是今后进行资料存储和整理的发展趋向。

四、资料的分析和研究

如果说收集和整理资料是为论文写作的学术广度做准备的话，那么分析和研究资料则是向一定的学术深度扩展。

在对论文资料进行收集和整理之后，接下来的任务便是分析和研究资料。正如我们想做一道上好的菜肴，把所需的原料都准备齐全了，但对这些原料的性能不了解，还是不能做好这道菜。

虽然对资料的整理工作本身即很有学术价值，但如果一篇论文从头到尾都是资料的罗列，那就同样不能合乎写作要求。对资料不进行取舍，不进行深入分析，在论文中一股脑儿进行资料的摆摊式叙述，就如同加上标签的商品陈列，那是不可取的。

同样的资料，由于个人素质的不同，对它的看法也会迥然有异，由此而得出的结论也会大相径庭。

对于收集到手的资料，应反复研读，不断揣摩，对资料有一个全局的把握，做到胸中一盘棋，这样才有可能发现问题。学问就是既有学，更要有问。不能发现问题，便谈不上解决问题。对于论文资料要实事求是，认真分析，不迷信权威，勇于向一些成说反诘。对于论文资料，既要知其然，又要知其所以然。学界常讲的五个W，即 Who(谁)、When(何时)、Where(何地)、What(什么内容)、Why(为何)，就是针对分析研究资料而提出的。

对于准备论述的问题，在具备条件的情况下，要做定量分析与定性分析。定量

分析要以一定的数量作为基础，如数理统计、跟踪调查等，否则所得结论就可能片面或不客观。定性分析往往依据的是直证性材料，可以利用这种材料一锤定音。定量分析要与定性分析相结合，使论文的立论更加严谨、科学。

对论文资料的分析和研究应达到一定的学术境界。对此，国学大师王国维在《人间词话》中有过精辟的论述：

> 古今成大事业大学问者，必经过这三种境界："昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路"，此第一境也；"衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴"，此第二境也；"众里寻它千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处"，此第三境也。

达到这样的学术境界需要经过由量变到质变的发展过程，相信只要全身心地投入研究问题，经过不断的学术积累和准备，就能够在一定时机产生学术灵感。人们常说"天道酬勤"，道理即在于此。

在分析研究问题时还要解放思想，开阔思路，大胆假设，小心求证。要具备一定的学术想象力，要善于联想，甚至还要敢于幻想。过去许多科学幻想的东西如今不是实现了吗？当然，无论什么样的想象、联想或幻想，都要有根据，都要以确实的材料为基础，科学幻想还要讲究科学，不能胡思乱想。

为了使所写论文不流于平庸，必须从难从严，出奇制胜。我们鼓励和提倡学术上的创新，在学术上应有所发现、有所发明、有所创造、有所突破。同时，我们反对学术上不负责任的标新立异和哗众取宠。

五、文稿撰写

在正式动笔写作论文之前，应拟定论文的框架，也即论文的提纲。论文框架与上述的文内标题联系紧密，它既是论文的结构层次，也是论文的主要内容安排和内在的逻辑次序。论文框架标明了所论的先后、轻重，起到了提纲挈领的作用。人们常说的"打腹稿"，就是在这个时候进行，这时已经做到了胸有成竹。

不少同学在写作论文时没有列提纲的习惯，往往是"直截了当，奋笔疾书"，不是写跑了题，就是写上几笔就废弃，如此反复多次，总不能顺畅地写下去。因此，平时应养成写提纲的习惯。

论文的撰写应把握好对文稿的"热处理"与"冷处理"。有些问题在自己酝酿已久，淤满胸中，不吐不快时，先不要顾虑语言的通顺与否或言辞的美与不美，应趁热打铁，一气呵成，这样才能将自己的想法及时写下，然后再修改润色，这叫热处理。有时对一些问题百思不得其解，以致写不下去时，如果再强求自己，可能适得其反，这时应暂且搁笔，把文稿放上一段时间，使自己放松下来，做些别的事情，然后再拿

出来写，这样会产生一些新鲜感，可能使写作得以顺利进行，这叫冷处理。

从一定意义上讲，论文是修改而成的。论文初稿完成以后，一般应放上一段时间，不宜立即定稿。随着新资料的出现以及个人认识的深入，有些观点可能发生改变。这时，对于形成初稿的论文要进行修改，努力将可有可无的字句删除，把需要增订和调换的部分予以处理。文章应突出属于自己发明的部分，旁人都知道的，学界多已论及的，不要去渲染。

对于自己所写的文稿应反复推敲，不放过每一个字词。要勇于向自己挑战，对文中的立论进行自我驳难，直到自己说服自己为止。常言道，智者千虑，必有一失，愚者千虑，或有一得。实际上，对论文的修改是又一个思考和研究问题的过程。

论据是论文立论的依据，论点建立在论据基础之上。论文写作应持之有故，论之有据，言之成理。最忌先入为主，构想一个结论，然后再设法去找论据。对于相同的论据，不同的作者会有不同的观点和看法，但论据必须真实而准确，否则，论文的立论就会崩溃。在这方面，我们应做到无征不信，孤证不立。

有时用一个论据即可得出定性的结论，有时则需多方参证，用多种论据来下结论。关于论据与论点的论述次序，既可以先对论据进行分析，然后再得出结论，也可以先把结论告知读者，接下来再进行论证。论述应坚信实事求是，具体问题具体分析的信条，以音乐实践的观点来看问题。

真理是客观而具体的。“理有固然，事无必至。”因此，学术是在不断探讨中取得发展的，学术争鸣则是学术发展的必然。对待学术争鸣应坚持真理，修正错误，真理面前人人平等，这也是诚实学者应有的态度和风范。

在商榷文章的写作中，要对错误论据和论点予以驳正，但在行文上应温文尔雅，做到意到而笔不到；切不可诡辩或狡辩，更不能意气用事、强词夺理或进行人身攻击。

文风也是论文写作中的重要问题。毛泽东曾驳斥过“党八股”文章，这对我们从事音乐论文写作仍有重要启示。人们常说“文如其人”，文风确能体现作者的学风。

根据我目前的观察和认识，在文风方面似应注意以下几个问题：

（一）论述应精炼准确，条理清晰，深入浅出。不能东一榔头，西一耙子。

（二）论述应有理论性，既不能是大白话，也不能扯着翻译腔，故弄玄虚，搞弯弯绕。比如把“吃饭”定义为“主体对客体的摄取”，这种“语不惊人誓不休”的做法实不可取。

（三）论述不能言之无物，空话连篇，或人云亦云，毫无新意。避免在论文中用套语以及口号式或标签式语言。论文质量的优劣并非取决于论文的长短。如一篇洋洋洒洒的万言论文，内容十分空洞，使人不知所云，欲一言以蔽之，居然不能说出个一二，说明它不是一篇上好的论作；有些文章虽然简短，但确有真知灼见，可谓字

字千金。

（四）论述不能玩文字符号游戏，搞名词轰炸。当然，我们并不排斥采用一些有价值的新名词。

（原载《交响》1997年第4期）

音乐学研究与学术规范

今天所要讲的其实都是我日常的一些体验、体会，有一些是学术界的共识，有一些是我个人所想，一家之言，略供同学们参考。我要讲的题目是《音乐学研究与学术规范》。面对目前局势的发展和平日教学中接触到的同学们反馈的情况，学习中存在和提出的问题，是责任的驱使让我不得不谈这个问题，希望能使同学们在这方面有所注意。现在我以交换意见的方式和大家一起谈一些问题，有些是说出来共勉的。

主要谈六个方面的问题：

一、我们为什么要谈学术规范

实际上今天谈到学术规范，是一个补课。在我们的课程设置上没有这个课。在国外的大学有以讲座的形式讲授的知识产权（著作权）课，学生根据上课签到记录和之后提交的答卷获得资格后才可以毕业。另外有些国外的大学在入学手册中，或以单页形式，给新生分发学术规范方面的相关规定。由此可以看出国外对知识产权（著作权）的重视。我们音乐院校大多将其贯穿于教师平常的教学之中，没有集中、专门地以讲座或课程形式谈论学术规范。我认为学生在大学中的学习和学术活动都需要规范，应该把学术规范作为我们音乐院校养成教育的一个重要内容和手段，成为一种学术操守。

二、什么是学术规范

学术规范就是学术界作为一个共同体所要共同遵守的规则。就像交通规则那样，需要严格遵守，不要失范，不要“闯红灯”。

学术规范包含相互联系的三个层面：技术层面（如注释、参考文献、数字的格式、用法等）、道德层面（不言而喻，抄袭、剽窃都是违背道德的）和内容层面。

学术规范还有三个特点：

（一）历史性特点。我们今天谈的是当今时代的学术规范。古代的书互相引用时很多并没有标明出处，这在今天看来是不规范的。比如关于《乐记》的作者、成书年代的问题众说纷纭，就是因为没有引文和出处的注明。有人说是春秋时期的公孙尼子所著，有人认为与荀子有关，还有人认为是汉代刘德及其弟子编纂。后来在湖北郭店的楚墓中发现战国时期的竹简，提供了考古学上的直接证据。学者们根据竹简上关于《乐记》内容的论述，证明《乐记》的成书不会晚到汉代。

近代的学术著述按照今天学术规范的眼光来看也是有缺失的，或不够严谨的。如出版社、出版地、版次、期刊页码、页码范围等问题(具体实例略)。

随着学术的发展，时代的前进，学术规范问题会越来越科学、越来越清晰，其标准会越来越客观，人们对它的遵守也会越来越严格。

（二）差异性特点。学术规范绝非放之四海而皆准。不仅中西不同，中国的大陆与港台也有不同。在西方学术界，尤其以英文话语系统为主流的学术界对学术规范非常重视。西方研究院的研究生(硕士、博士)、本科生在此方面不通过是不能毕业的。他们必须遵照厚厚的工具书如 *Chicago Menu* 中详尽的规定。研究生资格考试中都包括一个重要内容，那就是学术规范，如果不会运用参考文献就不能通过考试。在中国我们也有若干建立起来的条例、规范、声明，但失范现象严重，而且缺乏统一执行的规范。各期刊往往各行其是，使人们投稿时感到无所适从。

（三）共同性特点。如果没有共性人们就无法坚持学术操守，就成为一盘散沙。这体现在很多方面，比如在技术、道德层面上的共性，都显而易见。

三、学术规范面临的严峻形势和局面

我深感与同学们探讨这些问题的重要性。目前我们常见到学术腐败、学术造假、学术注水、请人代写这些名词，在自然科学、人文社科界都有存在，且例子不胜枚举(具体实例略去)。“copy guard”软件的出现是没有办法的办法。目前，学术规范面临严峻的形势。长此以往，同时代的人要是丧失了学术道德，后世子孙也将受害无穷。所以我们必须从现在起重视学术规范的问题，从自身做起。

四、什么是抄袭、造假、复制和拼凑

这几个困扰同学们的问题是联系在一起的。论文中的直引、意引、自引都要注明来源和出处。从事学术研究和论文写作时，要注重创作，当“作家”而不当“编辑”。不要成为文抄公，只会做“学术拼盘”。注意“编”与“著”的不同。

五、治理学术不端和学术失范的措施

措施不外乎他律和自律两类。他律就是采取教育的手段,反抄袭的手段。比如近年教育部成立了一个社会科学委员会学风建设委员会,面对高校的教师和学生制定了一系列相应的规定。北京大学于 2005 年 12 月通过了一个《北京大学本科考试工作与学术规范条例》,针对学生论文抄袭现象制定了严厉的措施。南京大学也制定了相似的条例。在我们的音乐学写作课上,也补充过相关的条例,而且使同学们感受到了压力,已经逐渐深入人心了。然而最重要的还是培养自律意识,能够自我把握,这样我们培养的学生才能成为"免检产品"。

六、提一些关于音乐学研究与学术规范的具体问题,与同学们探讨、交流、共勉

(一) 关于学术查新。在文章的开始(前言、引言)部分一定要有学术查新的文字。要了解你所选的研究课题、所论述的问题是否有前人、同人做过研究,做到了何种程度,取得了怎样的成果,还存在什么问题,你要解决什么问题,体现出学术的继承性。一定要慎用"填补空白"的说法,防止重复劳动。学术查新可以让你站得高,看得远,立于较高的学术起点,做到"一览众山小"。对自己研究的领域要熟悉。我用一句简练的话概括:"一些的一切,一切的一些",与同学们共勉。所谓"一些的一切",是说你研究的都是非常小的东西,但是你要把涉及这"一些"的范围,尽可能的扩大到"一切",这样就有了驾驭全局的观念和本领。而"一切的一些"是因为我们的精力、能力、时间都非常有限,要想把所有跟你所研究问题的相关学科的内容都弄得一清二楚,都当专家是不可能的,但是需要了解一些,否则就可能对别人的成果视而不见,更不可能运用别人的成果。

(二) 注释与参考文献。要杜绝伪注、伪参考、伪引文现象。切忌当"二道贩子",防止以讹传讹。引古典文献要核对原著。外语文献要看原文,接触第一手资料。引外语译文时还要注意翻译错误造成的歧义。引用公开或未公开发表的论文,以及学术通信、学术性谈话、学术会议发言都要注明。注释、引文与参考文献都要客观,并且真实可靠。

(三) 关于考察资料运用的问题。田野考察获得的资料,涉及学术道德、学术伦理、肖像权、资料如何共享等方面的问题。尤其注意对考察对象、当事人要予以充分的尊重。

(四) 学术争鸣问题。不同观点的争鸣是不可避免的。我的体会是:坚持真理,修正错误,真理面前人人平等。这样,学术争鸣才能达到真正的效果。听来简

单却不易做到，的确是我们努力的目标。

当然，学术规范并不意味着失去学术的自由。学术规范是为了在一定的规则框架之下，给予从事学术的共同体的成员相当的学术自由度。就像“法无定法”，只要不违反共同体的原则，成员还有自己的自由。

最后，大家要切记不要只谈规范，不去进行学术实践。要把大量时间花在个案研究上，多研究点具体问题。把我们的主要精力放在治学上，才能不浪费我们的学术生命。今后大家要都能做到自律、做到规范，那我们音乐学系同学的学术素养、学术水准肯定会大有改观。

（本文是 2006 年 9 月 15 日在天津音乐学院所做讲座，由王艺琳根据录音记录整理，并于 2006 年 10 月 23 日发布于天津音乐学院“音乐学主题网站”：http://musicology. tjcm. edu. cn/）



五、书评、书序、访谈



关于编撰《中国音乐文物大系·陕西卷》的初步构想

《中国音乐文物大系》是一部多卷本、按地区编纂的图录性质的供科学研究所用的资料性工具书。这种大量汇集音乐文物并加以著录的工作，在全国尚属首次。虽然宋代以来的古器物图录或古文字著述里面涉及不少有关音乐方面的内容，但是，从音乐考古研究的需要来讲，它们有着种种的局限和不足，因此，编纂《中国音乐文物大系》的任务，就提到了工作日程。

笔者应邀参加《陕西卷》的编撰工作，在摸索过程中，对有关收录范围、图版和文字说明等问题产生了一些初步构想，现提出来请参加《大系》工作的同志们加以修正。

一、关于收录范围

《陕西卷》的收录范围主要包括两大类资料：一是实物资料，指历来出土或传世的乐器；二是形象资料，指地下出土的或地面保存的种种涉及音乐生活内容的美术作品。这两类资料相比，实物资料应是本卷的重点，当列为主要收录对象。它主要包括汉代以前（含汉代）的乐器实物，其次应酌收一些流传下来的明清乐器（按隋唐至宋元的乐器实物在考古发现上比较少见）。形象资料主要是汉代以后的东西，其重要性要低于实物资料。因此，书中应适当收录，不宜占太大比例。

实物资料的收录方面，目前有一个对史前时期乐器的鉴别问题。比如陶号角，有乐器和“陶角杯”两种认识。前一种说法目前好像比较可信，因此可以收入。又如骨哨（指无按孔的骨哨），或以为与古代吹管乐器的起源有关，也可在书中适当反映。再如所谓陶鼓，目前虽然尚未确定其必为乐器，但它毕竟引起了人们的注意，似可选入几例，以供读者参考。总之，事先要了解学术界对史前乐器的鉴别情况，对一些存有争议的出土品也要予以注意，以免漏收。

除上述两类资料外，还有一些涉及音乐内容的文字材料。这类材料，如果是出自上述两类资料本身（如钟、磬、律管铭文，画像石题记等），那还比较好办，只要在

与图版相应的文字说明部分里面附以铭文拓本和释文即可。但如果文字材料是出于非音乐文物（如甲骨、青铜礼器、遣策、竹简、墓主记等）之上，那就应该另作考虑。如陕西长安张家坡所出西周《叔专父盨》的铭文里面有“叔专父作郑季宝钟六”的记载，这条材料对于探讨西周编钟的组合问题可能会有帮助。但因铭文铸于礼器之上，故不宜把器物收选入卷。而如要把铭文收录入图，就需对铭文拓本加以拍摄方可纳入。但这类材料比较零散，直接、间接涉及音乐的也有不少。如果在书中全面反映出来似乎困难较大，且显得有些喧宾夺主。我们以为，这项工作恐怕可以另做，比如是否能够列入音乐文献学的工作计划之中，还可以进一步考虑。

《陕西卷》的任务是收录陕西地区的现有主要音乐文物藏品，这是应该明确的。至于一些虽属陕西出土的音乐文物，但迄今藏于国内其他省市甚至国外一些文博考古机构或个人手中的，则不拟收录。如井叔钟藏中国社会科学院考古研究所、梁其钟藏上海博物馆、虢叔旅钟藏山东省博物馆、宗周钟藏台湾“故宫博物院”等。这些乐器都是陕西出土的，但却藏于外地。这类材料恐怕应由大系其他省卷收录。同样，外地出土品现藏陕西者，也可在《陕西卷》中反映出来。

二、关于图版

图版是《陕西卷》的一个重要组成部分。图版质量的优劣，在很大程度上决定了这本图录的好坏。本卷的图版拟分为彩色图版和黑白图版两部分，为排版整齐计，两者预备各单列一项，以免相互交错穿插。计划彩版约占全部图版的三分之一。

彩版收录的对象，主要是音乐文物精品或特品。如著名的中义编钟、柞编钟、塔儿坡龙钮錞于、唐代骆驼载乐俑等，皆在入选之列。另如宝鸡竹园沟所出有旋的周铙，目前在全国仅此一例，应属特品，自然不应忽略。

一般成套成组的乐器，在彩版里应完整表现出来，个别或可以特写形式来表现。

黑白图版除重复彩色图版的内容外，一般成套成组的乐器，还可以单件形式或局部特写来表现。如眉县出土的西周编镈，其口部有唇，且有四个对称的缺口，或以为这些缺口可能与调音有关。因此，需要设置镈口的正视照片，以供读者参考。

黑白图版在内容上与彩版有部分重复，主要是从全书的撰写体例来考虑，另外还可便于读者相互检看。

无论彩色图版还是黑白图版，所收均应是音乐文物的完整品，关于一些残品或其他有关问题，将在书末以《陕西出土音乐文物统计表》一（实物类）、二（形象类）的形式反映出来。

图版的大体格局拟定后，还要对所收图版进行分类排队。就出土乐器而言，可

以时代、地域分,也可以出土单位(如窖藏、墓葬等)分,还可以乐器类别来分。就陕西出土乐器的现状考虑,我们觉得似以器类兼时代来划分比较合适。按器类来分,不仅可以从纵的方面了解本地区不同时代的乐器特征和发展演变轨迹,而且从横向考察也可看出同时代不同品种乐器的发展状况。

陕西出土的乐器主要是打击乐器和吹管乐器两类,打击乐器里边且以金石乐器为多。如钟体乐器就有铃、铙、甬钟、镈、钮钟、钲等数种,如果把它们各单列一类,按时代把所选图版进行整理排队,乐器的发展线索就可能会比较清晰些。

上面说的是实物资料。关于形象资料的分类,目前尚未考虑出比较满意的方法。我们暂认为也可按器类来划分,同时按时代线索把它们贯穿下来。如画像石为一类,壁画为一类,乐俑为一类,等等。

三、关于文字说明

文字说明是与之相对应的图版的必要补充,二者可以互看,它将为读者提供具体而翔实的科学资料。在撰写每项说明时,行文要讲究规范化,语言要力求准确、精炼。

现以出土乐器为例,其撰写内容和顺序大体可做如下安排:

出土时地

形制、纹饰(附以必要的线图、拓本)

铭文(附拓本)

乐器各部尺寸

测音结果

参考文献

以上撰写内容,有几项需要申明具体要求。

形制、纹饰一项,在撰写时需规范化,以免杂乱无章。以甬钟为例,首先应分别对体制、口形、内壁、枚形、甬内部结构等进行描述,其次是甬、舞、钲、篆、鼓等部位的纹饰。其中有些仅用文字是不能准确表达的,需要配以线图和拓本。如甬钟内壁的隧(或称调音槽)、加厚铸块、补焊块等,需以剖面图来表示;纹饰常反映了一种时代风尚,对断代也起一定作用。目前大家对各种纹饰的叫法很不统一,单靠图版或文字描述不能使读者获得准确资料,这就需要辅以相应的纹饰拓本。如果因钟体锈蚀致使拓片纹样不清晰,还需要另附摹本。这样方可较全面细致地反映甬钟的形制和纹饰。

铭文一项,虽然与音乐并无十分直接的关系,但它常常与断代直接相关,其作用还不仅限于此,它有多方面的意义,也不可忽视,需要附上铭文拓本并释读。

乐器的各部尺寸,可视具体情况而定。如是单件乐器,可直接叙述其尺寸;如

果是成组乐器，可把尺寸列表填入。

测音一项，主要发表测音结果，一般不做分析探讨。陕西出土的乐器，有些已经做过测音工作，且发表了具体的测音数据。但是，正如在同一遗址或墓地采集的碳十四标本在年代上会有出入一样，对同一乐器在不同时、地进行测音，结果也会有所出入。为此，我们在编撰《陕西卷》时，还应重新对乐器进行测音，以便读者与已发表的测音数据进行比较分析。

参考文献一项，主要应列举考古材料的原始发表文献，同时尽量收列一些有关的研究文献目录，以便读者检索查阅。

陕西地区出土的音乐文物量大质精，把这些文物收集入册并非易事，要想较好地完成《陕西卷》的编撰工作，需要做出具体的规划，以求切实可行。

（原载《音乐学术信息》1990年第3期）

先秦钟类乐器研究的新创获

——介绍罗泰著《中国青铜时代的礼仪音乐——一种考古学的观察》

《中国青铜时代的礼仪音乐——一种考古学的观察》(*Ritual Music in Bronze Age China: An Archaeological Perspective*)一书是德国的罗泰(Lothar von Falkenhausen)先生于1988年提交给美国哈佛大学人类系的博士学位论文,导师为该校的张光直和赵如兰教授。

本书研究的对象主要是考古发现的先秦时期青铜钟类乐器。作者在书中运用乐器类型学、考古学、社会学、铭刻学(古文字学)、文献学以及古人类学等学科,对中国古代钟类乐器发生、发展和消亡的历史过程进行了综合性的研究和论述。在钟类乐器的音响性能方面,作者从音乐声学(测音)和乐器工艺学的角度进行了分析探讨。同时,作者还利用金文资料,就中国古代音乐理论的若干问题阐述了己见。此书资料宏富、翔实,搜罗涉猎甚广,在学术研究上颇具深度,是商周钟类乐器研究的新创获。

书中的附表,既是作者提供给读者的各类专题资料,又是作者潜心研究的成果。如书的附表有"具铭文的商周钟索引"、"中国乐钟各部位测量比例"、"中国乐钟金相组织分析"、"曾侯乙编钟制造用范表"、"铜器中的钟名"、"典籍所见钟名"、"钟的发展世系"、"西周编钟时代一览表"、"两周体鸣乐器的组合件数"、"成套编钟的铭文"、"两周钟铭结束语"、"东周编钟里的金属名称"等等,这里所引只是其中很小的一部分。附表中,作者还用较大篇幅对两周钟的铭文资料进行了翻译,为西方学者提供了方便。此外,作者还把已经发表过的编钟测音资料列入附表,以备读者查考。

在对钟类乐器的研究方面,书中有很多重要的学术观点。限于篇幅,这里不可能全面介绍,仅把作者对中国先秦编钟发展世系的研究略作简介,以窥其一斑。

罗泰把先秦钟类乐器划分为九个种类,即铃、铎、铙、句鑃、甬钟、钮钟、镈、錞于、钲。对于巴文化所常见的扁钟,他把它归入钲类。而对于一些中国边远地区青铜文化所见的乐器,如羊角钮钟、直筒钮钟等,则附带用较小篇幅另外加以论述。

他还指出，浙江和广东地区出土的所谓半球形器（铃）乃球形钟，可能是一种明器乐器。

作者认为，中原地区二里头文化发现的一些铜铃，是中国最早的青铜钟类乐器。二里头铜铃体一侧有扉棱，到晚商铜铃时体两侧均有，这或许是出于美观方面的考虑。这时期的铜铃，在埋葬时都与人类联系在一起，其功用可能是一种权力的象征。

二里头文化的铜铃，其前身当是陶铃。作者在书中以郑州大河村出土仰韶晚期陶铃为例，指出其乃铃的祖型。

晚商时期，铃不再与人类联系在一起，而主要用于马、狗等佩饰。

关于商晚期所见的一般所谓铙，作者认为它无疑是从铃演变而来的。并且很可能是从手持铃演变而来。他还指出，中商时期（即二里岗期）肯定是青铜乐器的重要发展时期，因为铙在商晚期已成组出现。安阳的编铙和编磬何时以及如何第一次被发明，是一个谜。这个谜的答案，应该从早商或中商墓葬中去寻找。

关于铎，作者推测它可能源于铃，并在商代前期即可能出现。目前所见标本时代较晚，如宝鸡茹家庄西周墓出土的有柄带舌的铜铃，就应该称之为铎，它是目前所见的最早的标本。而商代的铜铙，可能就是从这种铎（或叫手持铃）演化而成。

关于镈，作者认为就产生于商代晚期，其导源体也是铜铃，即应是铜铃的扩大。镈最早发明于长江以南地区，在这里被单件使用。后来，镈从中国南方传入西周中心地区——陕西，这时才成组使用。镈发展到战国晚期即不复使用了。

关于甬钟，作者指出其前身当是铙，甬钟由铙发展而来。不过，甬钟最初也是受南方铙影响而发明，其起源地在中国南方。之后，甬钟才传入陕西地区。他还把中国南、北方发现的铜铙进行类型比较，指出北方铙置于架上演奏，不可能手持；而南方铙体大且重，更不可能手持。这种大铙搬运不便，故埋在当时使用过的地方。甬钟受南方大铙影响产生后，在长江以南地区最初也是单件使用的。

关于钮钟，作者以为也是产生于铜铃，即铃体之扩大。他指出陕西扶风周原庄白一号窖藏出土的编铃即原始的钮钟。

关于钲，作者以为其发源时间当在春秋早期，其导源体尤与甬钟有关。不过，作者在附表九中，把钲的起源图示为受到铎的影响。

关于句鑃，作者认为它不可能起源于南方的铜铙，因为铙在南方是单件使用，而句鑃则成组出现，花纹装饰也大不相同。并且，时代上也有较大的缺环，即属商代，句鑃出现于春秋前期。作者指出，句鑃可能是南方铎的一种变体，同时，它还可能受到南方甬钟的影响。然而，在作者所附表九的显示中，可看出句鑃还受到钲的影响。

关于钲与句鑃的关系，作者在书中加以概括。他指出钲是单件使用，而句鑃则是成组的；钲是用于军事行动中的信号乐器，而句鑃则用于宫廷演奏。他还认为，

句镭应该是立于架上来演奏的。

关于錞于,作者认为它当起源于春秋时期的陶鼓。它在书中引举山西陶寺出土的陶鼓加以论叙,认为这种鼓就像是錞于倒过来一样。有些早期的无钮錞于,其使用方法与鼓是一样的,即立在地上演奏,而不像钟那样悬挂起来。錞于和钲,都是从中国北方输入南方的。

以上所介绍的,只是作者对中国先秦编钟发展世系研究的若干简要论点。附带说一下,作者的另一部新著《乐悬》(*Suspended Music*)不久即将由加州大学出版社出版,估计作者上述的一些观点,在这部新作中可能会有个别的修改和补充。

(原载《音乐学术信息》1992 年第 3 期)

读《先秦音乐史》

李纯一先生著《先秦音乐史》，人民音乐出版社 1994 年 10 月北京第 1 版。全书共 15 万字，内附出土先秦乐器黑白图版 43 帧、墨线插图（包括出土乐器拓本）99 幅，并有乐器的测量、测音等数据表格 32 个，是一本图文并茂、资料翔实、内容丰富、学术价值高的中国音乐断代史著作。

本书按历史发展顺序，分为远古和夏代的音乐、商代音乐、西周音乐、春秋音乐和战国音乐五章，每一章又分为若干节，分别从文献学和考古学方面，对先秦时期的乐舞、礼乐制度、乐器、音乐思想等予以论述，其中乐器和音乐思想在书中所占篇幅较大，当为此书的中心内容。全书深入浅出，层次分明，语言精练。例如，书的每一章均有乐器一节，作者在对各时代乐器的论述中都是按乐器发展的先后来编排，即分别按击乐器、管乐器和弦乐器三个种类来论述，每一种类又据考古发现乐器品种的早晚来分论。通读全书，可以了解先秦乐器的大致发展历程。

作者对文献材料和考古材料的引用均经过鉴定和精选。对于一些存有争议的问题，作者或提出自己的观点，或存而不论，“不做过多的引申和推导，以免以误传误，或把一些潜在的可能错误地当作历史现实”，而是耐心等待新的历史材料来解决。对于一些暂时不能定性的材料，作者在书中不予引用。这些都体现出作者良好的学术素质和严谨的治学精神。本书作者是我读研究生时的导师，他常教育我要“踏踏实实做学问”，对我而言，这本《先秦音乐史》更是治学方面一个现身说法的好教材。

下面仅就书中所论先秦乐器试选几例我认为较为重要的观点略加介绍，以见其概。

一、作者在第一章“远古和夏代的乐器”一节提出了一项考古材料，即山东泰安大汶口文化晚期 10 号大型墓葬坑内东端两角各出土一件陶壶和一堆鳄鱼骨板，认为“这两件陶壶可能充作鼓框，这两堆鳄皮骨板可能是蒙在陶壶上的鳄皮朽化后的残留物。这和‘以麋鞈冒缶而鼓之’的情况正相类似”。作者没有引用过去学界争论的山西、甘肃和青海地区出土的所谓陶鼓，而引用了这个材料，值得注意。这可能意味着作者对前者的存疑。而山东这项材料是否可以定性为鼓，也许今后还

会有所讨论。

二、对于中国北方出土的殷商青铜击乐器庸(一般叫铙或小铙)和中国南方出土的商周青铜击乐器镛(一般叫大铙),作者在第二章“商代乐器”和第三章“西周乐器”一节也分别做了精辟的论述。他把北方的庸分为短体和长体两种,并举例说明,与对庸的一些繁琐的型式划分相比,乐器的演变情况更加明晰可见,达到了历史与逻辑的统一。作者把南方的镛分为无旋和有旋两类,每类又有无枚和有枚之分。凡此均属创见。

三、对于甬钟的起源,向有南来和北来的说法。作者在书的第三章“西周乐器”一节也提出了自己的看法。他认为“就乐器而言,乳头状短枚最早出现在南方古越族的乳镛上,稍后北方甬钟上出现二叠圆台状长枚。南方越镛都是单件,而殷庸是三件一组。现知最早的甬钟也是三件一组。据此看来,西周甬钟可能是殷庸和越乳镛结合后而产生的一种有二叠圆台状的新式击乐器。”又说:“甬钟出现后很快又传播到南方。南方出土的早期甬钟,无论形制或纹饰都像是仿自中原地区。而南方越乳镛渐为甬钟所取代,而趋于消亡。”我认为,这一新的看法比甬钟南来和北来说更有说服力。

四、作者对一些乐器的归类和定名也提出了新的看法。如在书的第三章“西周乐器”一节,他将陕西宝鸡茹家庄西周中晚期之际墓葬(BRM1 乙)出土的一件有圆管柄、合瓦体内有悬舌的青铜乐器定为铎。在第五章“战国乐器”一节,他指出“铙似为战国时期出现的一种铜制击乐器”。并据《周礼·鼓人》郑玄《注》举出了可能是铙的两例——湖南长沙识字岭战国墓和湖南溆浦大江口战国墓各出土的一件。这两件乐器的形制与钲雷同,只是柄上无悬挂装置,故以往多把它们归入钲类。

五、对于春秋和战国时期的编钟,作者在论述时虽然列举了正鼓音和侧鼓音的音响数据,但除曾侯乙墓编钟外,一般仅取正鼓音来做出分析。作者虽然在书中未对这一问题做专门的讨论,但实际上早在 80 年代即已阐述了自己的观点。如 1985 年 11 月作者在西安音乐学院所作的一次演讲中就谈到,“西周中期钟能发双音,这是肯定无疑的,因为钟自身已用纹饰标明。开头的一两件只发单音,它们的鼓部只是正中有纹饰,能发双音,即能发第二基音的右边,就增饰一个小鸟纹(这第二基音一般是高小三度)。这在文献上没有记载,历史上也没有传下来,汉代钟有铭文的也只标单音,即中间的正鼓音,如黄钟之类。这就提出一个问题,若发双音的话,为什么没有传下来?……所以尽管曾侯乙墓标明有双音,可能是属于特殊例子。当时是否普遍实际运用,还有待于深入探讨和更多考古材料的积累。”(《交响》1987 年第 2 期)我觉得,作者在书中不去全面地肯定和讨论先秦编钟的侧鼓音,正是严谨学术作风的体现。

当然,由于排版和校对等方面的原因,书中也偶有一些失误之处。这里试选出

明显的几例，以便一般读者阅读时参考。

书的第16页所述制磬的原料是“石炭岩”，当为石灰岩之误。第27页表2“贾湖骨笛两次试测结果表”中的第一行第二列“A_6-26”当为A_6-36。第50页安阳大司空村M51出土ㄎ庸，在图二十三中误为弜庸，在图的编号上有一个“图十四”，恐系衍文。第70页在论述西周磬的发展变化特点时，“——将股部稍微加长，而把鼓部稍微减短加宽”，其中“股部”恐为鼓部之误，“鼓部”恐为“股部”之误。第76页图三十九应侯钟线图口部十字交叉线和两铣间的横线似可去掉。图版三“客省庄龙山文化陶庸”似以口上柄下编排为宜，以与线图取得统一。类似情况还有图版十、十二等铜庸。第107页图五十春秋甬钟第2图“嘴子前村出土”据正文当为“安徽寿县蔡昭侯墓出土”。第115页“钲的记载首见于《国语·晋语五》：‘战以錞于丁宁，儆其民也。’时为公元前601年”，年代不确，应为公元前611年。第117页第二行和本页注①的“江苏谏壁”误排为“江苏诛壁”。第169页广东清远马头岗战国早期M2出土七件甬钟的纹饰拓本应为图七十七，原文误为“图七十六”。

（原载《交响》1996年第1期）

中国音乐史教材撰述的新思路与新成果

——《中国音乐的历史与审美》评介

《中国音乐的历史与审美》：修海林、李吉提著，中国人民大学出版社，北京，1999年9月第1版。ISBN 7-300-03033-5/G.554。开本：787×980毫米。字数：391 000。定价：28.00元。

此书从体例与内容的完整性讲，可以说是一部中国音乐通史著作。它不同于一般的音乐史专著，在体例上全书分上下两篇，上篇为“中国音乐文化史”，下篇是“中国音乐作品分析鉴赏”。上篇“中国音乐文化史”按历史时期的发展先后为序，所占篇幅稍大，共10章。除少数历史时期单列一章叙述外，其余都是两个或两个以上的历史时期或朝代合并为一章来撰写，每章又根据音乐历史的发展线索和相关的史实内容而分为若干节。全书布局得体，内容翔实，条理清晰。

这部书的编撰，其中不少内容体现了作者多年的学术积累和成果，同时还吸收和引用了一些前辈、时贤对中国音乐史和中国音乐作品的研究成果。这是十分难能可贵的。它需要宽广的学术视野，需要追踪大量的学术信息，尤其是学术的前沿信息，还要具备敏锐的学术眼光，对诸家学说进行甄别和取舍。从这个意义上讲，这本《中国音乐的历史与审美》，学术信息含量较大，学术观点较为新颖。

在音乐历史分期方面，这部书用“全新世新石器时期”作为音乐史开端的历史时间段，这种划分法在中国音乐史著作中似属首见。一般音乐史书在相同的历史时期都采用“远古时期”来分期。此书作者按地球地质时代的划分，将新生代第四纪的全新世作为音乐史的发端，这样在历史时间上就较具体，即距今一万年。一般音乐史书的“远古”，均指公元前21世纪前，且以五帝时期为主。此书根据音乐考古发现的新石器时代早期骨笛(指贾湖骨笛，距今约八千余年)，将中国音乐的历史上限扩充至全新世是可行的。从时间段的确切与文物的印证来看，这种分期有其长处。另外，书中对有些历史时期或历史朝代的适当合并论述，则使普通高校学生较易掌握中国音乐历史的纵向发展轮廓，使学生便于掌握音乐发展的历史脉络和线索。

与将1840年作为中国近代音乐史的开端来进行历史分期的方法不同，此书将

中国近现代音乐史分为中华民国时期和中华人民共和国时期，这就与全书按历史朝代分期的体例架构取得了统一。以前曾有学者采用过这种分期方法，如孙继南、周柱铨主编的《中国音乐通史简编》[①]即是。我们赞同这样的音乐历史分期。

此书作为音乐史学者与音乐分析学者合作的成果，在音乐史著述中亦属鲜见。修海林先生长期致力于中国音乐史、音乐美学等学科的研究工作，曾著有《古乐的沉浮》、《古乐集锦》等中国音乐史著作。这本书是在作者 1984 年秋写就的《中国古代音乐史》教材基础上，经过适量扩充而成的。这个教材曾多年用于音乐学院音乐学专业的本科和研究生的教学，并且也在中国音乐史学会内部作过交流。此书的另一作者李吉提女士，长期从事音乐分析的教学与研究，又在中央音乐学院开设过“中国传统音乐分析”的专业课程，因而他们的合作，便成就了史论与作品分析的结合，它使得全书内容充实，见物见人，史论与作品分析相辅相成，互补互益。这对于普通高校学生在不算太长的学习时间内，全面了解中国音乐文化的历史及其作品，都是十分现实的。

书的下篇“中国音乐作品分析鉴赏”，先就中国音乐欣赏的有关问题进行论述，如中国传统音乐的文化属性和主要类型，中国传统音乐的主要特点，中国传统音乐的曲式构成等，然后按类别进行作品分析，帮助读者鉴赏各类不同的音乐作品。这里，李吉提女士将中国音乐分为中国民歌和古代歌曲，中国民族器乐曲，中国戏曲音乐和中国歌剧、舞剧音乐五个类别，分别选取若干经典作品进行分析。在本书的最后一章，即第 15 章，作者选取了 20 世纪中国音乐名作进行分析。从下篇的布局来看，内容包罗甚广，既有古代音乐、传统音乐、民间音乐等的基本知识（如体裁、形式、表现特点等）和作品举例，又重点介绍了 20 世纪中国当代音乐，正如作者所言，是突出了“厚今薄古”。这部分的写作，融入了作者“多年来在学习和研究中国音乐的过程中，由感悟和实践、由教学和研究中获得的心得体会，这对读者、对音乐爱好者认识和欣赏中国音乐，是有补益的”。（见“下篇绪语”）不过，所收音乐作品，由于各方面的原因，未能包括港、澳、台和海外华人的创作，以及各种属于现代音乐风格的作品，有关这些，作者均在书中有所交代，希望将来能够予以补充。

我们可以发现，书中明清一章，有专节讲传统民歌体裁、风格、传播与文化特征的内容，不同于一般音乐史书。而下篇对传统音乐的介绍，有历史框架作支撑，其内容亦可用于通史的教学中。上、下篇互补性较强，形成新的体例。

此书最突出的特色，“一是就其知识体系的内容构成而言，具有音乐史专业知识和音乐作品分析专业知识一体化的特点；二是从本书的应用性来看，具有教材性、通史性和鉴赏兼具的特点。”（见本书“前言”）我认为，此书还有一个特点，那就是比较重视音乐作品，全书以较大的篇幅贯穿了中国音乐史中的音乐作品，又辅之

① 孙继南、周柱铨：《中国音乐通史简编》，山东教育出版社，1991 年。

以教学的音响资料。该书选用修海林主编的我国第一套中国音乐史教学用CD系列音响《中国古典音乐欣赏》(先秦—清),这样在教学中,可以使学生不至于陷入从理论到理论的枯燥循环之中,从而能够欣赏到一些非常珍贵的音乐历史音响资料。不过,由于这类音响出版的困难,在中国近现代乃至当代的音乐史教学中,还未配套出版这类供教学参考所用的音响资料,日后如能进行统一精选,也制成CD音响,那将会极大便利教学和鉴赏。我们期待着这样的音响资料能够早日面世。

一部有分量的音乐史著作,特别是教材,需要有专题研究成果作支持。在本书中,如原始乐舞、《乐记》、《声无哀乐论》、《溪山琴况》以及明清戏曲声乐理论等章节,都是作者以往专题研究成果的浓缩,其他如清商乐的发展等,也反映出作者的研究心得。因此,在我看来,对于音乐史著述而言,我们需要学者的独立作业,做深入的专门研究,同时,我们也需要在一定时候对已有的研究成果进行梳理和综合,形成新的研究成果,教材撰写也是如此。对于时下所见那种不做专题研究,不征引最新研究成果,陈陈相因,变戏法式编写音乐历史的做法,我们是不赞成的。由此我也更加坚信,中国音乐史的研究,必须由具体的微观研究做起,微观研究应是宏观研究的基础,但只有微观研究而没有宏观研究,就会只见树木不见森林。音乐史学中的方法论对研究工作的确是重要的指导,但一味高谈方法论,而不去进行具体方法的实践,那就容易形成纸上谈兵,理论与实践相脱节。因此,还是扎扎实实,从具体做起,一个课题一个课题地进行研究,经过专题式研究的累积,再逐步扩展到初步的综合,使中国音乐史的研究由点到面,由局部到总体,形成宏观态势。这也可以说是一部有分量的音乐史著作产生的必由之路。

作为高等学校美育教材,此书是为了适应高等学校开展素质教育的教学需要而写作的。为素质教育需要而撰写音乐史著作,自然要注意和顾及广大读者对象是普通高等学校的大学生和研究生。这些学生所学均非音乐专业,绝大多数学生都是从事人文社会科学和自然科学的学习与研究。就选修这门课的学生来源看,又可能以人文社会科学专业的学生居多。这就为本书的撰写确定了基调。就是说,它既应具备一般音乐史教材完整的知识、概念体系,同时又要尽可能注意到读者对象的特点;既要对音乐历史与音乐文化进行一般的描述,反映出具体而生动的音乐作品文本与音响,同时这一知识、概念体系也应反映出该学科新的成果和积累。此书正是沿着这一思路进行撰著,为普通高等学校编写音乐史教材做出了可贵的探索。从这方面来说,修海林、李吉提合著的这部音乐史著作,既为我们提供了音乐史撰著的新方法、新思路和新成果,也实践了作者所说的"将专业音乐教育成果的肥水,引入普通学校音乐教育的田里去"("前言")的诺言。

(原载《黄钟》2000年第4期)

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》最新版在线浏览

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版（*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*，2nd edition）印刷本（in print）已于2000年出版（伦敦，Macmillan，2000），简称"新格罗夫2"（*the New Grove II*）。2001年1月，因特网（internet）发布了它的在线本，即 *The New Grove II Online*（www. grovemusic. com）。近来笔者在网上试用并浏览了"新格罗夫2在线本"，这里略作介绍，以见其一隅。

如欲访问"新格罗夫2在线本"，用户需按要求以e-mail方式先进行注册。发送e-mail后，经过大约二十天左右的时间，网络管理或编辑人员将回复e-mail，询问用户准备何时开始试用。用户需再次通过e-mail确认这一问题，接着，很快就会获知进入本网站的用户名称和密码，之后，便可免费试用（Free Trial）30天。网站编辑和管理人员欢迎用户发表意见和建议。如果想正式查阅本网站资料，需以付费方式获得使用权限。

"新格罗夫2"有多种搜索和查询方式可供利用，并可按A—Z字母排序浏览。其主要查询项有：

Home/Search/Browse/Explore/Help/Sound/Illustrations/article/Abbreviations/Contributors/Biogoraphies/Bibiliographies/Links/Woks/等等。

由于版权原因，其中的Illustrations（插图）未能显示所有印刷本的图片，但它有3D图像，如有些乐器3D，对于观察乐器的内部和细部结构就颇有用处。

"新格罗夫2"支持通配符查询，如＊、?。它还支持[ ]符号"包含"查询，如Sm[iy]th，可得Smith和Smyth两种查询结果。此外，用～符号附加在所查字词之前，可获得与本字词发音相似的有关词汇。

"新格罗夫2"在线可搜索全文共2 500万字，它无疑是国际互联网音乐信息中心。在线本还提供了世界范围内众多相关音乐站点的链接，并可不断充实更新，这是传统的纸质文献所无法比拟的。

"新格罗夫2"新增了一批20世纪作曲家、表演艺术家和音乐理论家，其中许多是非西方文化的音乐家。它还提供有新的个人传记，包含了最新的研究成果。一

些新的学科或研究课题,如当代思潮在音乐心理学和音乐哲学中的反映,后结构主义(Poststructuralism)、解构(Deconstruction)、后现代主义(postmodernism)、性及性别(Gender and Sexuality)、女权运动(Feminism)、女性音乐(Women in Music)、同性恋(gay and Lesbian)、马克思主义(Marxism)、纳粹主义(Nazism)、音乐考古学(Archaeomusicology)、动物音乐(Animal Music)、音乐(Music)、借鉴(Borrowing)、接收(Reception)等,也在新格罗夫 2 中有专文论述。笔者浏览了上述部分资料,深感因特网为学术研究所带来的便利和好处,它使我们对国际音乐学术研究最新状况的了解成为可能。

"新格罗夫 2"的世界音乐(world music),运用民族音乐学最新研究方法和成果进行修改,充实了各大洲传统音乐、流行音乐和城市文化(Urban Culture)方面的文章。爵士、摇滚、流行和轻音乐有 700 个入口。尚有论述戏剧和电影音乐创作以及流行音乐、技术对音乐的影响等方面的文章。"新格罗夫 2"还增加了许多前所未有的非西方乐器、民间乐器和流行音乐乐器。新的参考文献目录,详细提供有关文献出处,以至包括论文所在期刊杂志的页码。

以下是格罗夫音乐网 www. grovemusic. com 提供的"新格罗夫 2"的一些数据:

"新格罗夫 2"拥有四千多幅插图,三千多个链接站点,总计 29 499 篇文章(有 5 623篇是全新的文章),其中 20 374 篇作曲家、表演家和音乐理论家的传记,1 465 篇风格、流派和术语文章,580 篇古代音乐和教堂音乐文章,805 篇关于地区、国家和城市的文章,2 261 篇乐器及制造者、表演实践的文章,693 篇关于印刷与出版方面的文章,1 327 篇世界音乐文章,1 221 篇流行音乐、轻音乐和爵士乐文章,283 篇有关概念方面的文章,89 篇声学文章,174 篇记谱法文章,96 篇戏剧导演文章,131 篇原始资料文章。

与 1980 年出版的《新格罗夫音乐与音乐家辞典》相比,"新格罗夫 2"在许多方面都进行了增订。有关详情,请参看附表。

附表:《新格罗夫音乐与音乐家辞典》与"新格罗夫 2"之比较

新格罗夫音乐与音乐家辞典	新格罗夫 2
1980 年出版	2000 年出版印刷本,在线本 2001 年发布
20 卷印刷	29 卷印刷
1 600 万字	2 500 万字
22 500 篇文章	29 000 多篇文章
来自 70 个国家的 2 400 个撰稿者	来自 98 个国家的 6 000 多撰稿者

续表

新格罗夫音乐与音乐家辞典	新格罗夫 2
16 500 个传记	20 000 多个传记
4 500 多铜版图、表和地图	5 000 多铜版图、表和地图
100 万字的非西方和民间音乐	200 万字的世界音乐
9 000 个互见条目	10 000 多个互见条目

《新格罗夫音乐与音乐家辞典》具有公认的权威性，为世界范围的音乐研究者、爱乐者以及有关组织和团体所使用。George Grove 先生 1878 年出版了第一部《音乐与音乐家辞典》，后人经过不断修订，于 1980 年出版新一版。在过去的 20 年间，新的作曲家、表演艺术家不断涌现。随着音乐学术的发展，非西方音乐和流行音乐吸引了世界上许多学者的研究兴趣。有鉴于此，由六十多人组成的编辑小组花费七年多的时间准备新格罗夫第二版的修订出版工作。

"新格罗夫 2"，也有人称之为"格罗夫 7"，意指自第一部由格罗夫本人编辑的《音乐与音乐家辞典》出版以来的第 7 次修订出版。以下列出格罗夫音乐辞典历次修订出版的情况（附录）①，略供参考。

附录：格罗夫音乐辞典历次修订出版情况

1. George Grove 编辑：《音乐与音乐家辞典（A. D. 1450—1889）》，4 卷，伦敦，Macmillan，1879—1890。

2. J. A. Fuller-Maitland 编辑：《格罗夫之音乐与音乐家辞典》第二版，5 卷，伦敦，Macmillan，1904—1910；又纽约，Macmillan，1911。

3. Waldo Selden Pratt 编辑：《格罗夫之音乐与音乐家辞典》增补美国部分为第 6 卷，纽约，Macmillan，1920；后又补充新资料出新版，纽约，1928。

4. H. C. Colles 编辑：《格罗夫之音乐与音乐家辞典》第三版，5 卷，伦敦与纽约，Macmillan，1927—1928。

5. H. C. Colles 编辑：《格罗夫之音乐与音乐家辞典》第四版，6 卷，伦敦与纽约，Macmillan，1940。

6. Eric Blom 编辑：《格罗夫之音乐与音乐家辞典》第五版，9 卷，伦敦，Macmillan；New York，St. Martin's，1954。

7. Stanley Sadie 编辑：《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第六版，20 卷，伦敦，

① Sadie, Stanley. "The New Grove, Second Edition." 见 http://muse.jhu.edu/demo/not/57.1sadie.html。作者 Stanley Sadie 是"新格罗夫 2"的编辑。

Macmillan;华盛顿,1980。

8. Barry Kernfeld 编辑,《新格罗夫爵士乐辞典》,2 卷,伦敦,Macmillan;New York,1988。

9. Stanley Sadie 编辑:《新格罗夫乐器辞典》,3 卷,伦敦,Macmillan;New York,1984;H. Wiley Hitchcock and Stanley Sadie 编辑:《新格罗夫美国音乐辞典》,4 卷,伦敦, Macmillan;New York,1986;Stanley Sadie 编辑:《新格罗夫歌剧辞典》,4 卷,伦敦,Macmillan;New York,1992;Julie Anne Sadie and Rhian Samuel 编辑:《新格罗夫女性作曲家辞典》,伦敦,Macmillan,1994;在美国出版时为《诺顿/格罗夫女性作曲家辞典》(New York,W. W. Norton,1995)。

(原载《音乐艺术》2002 年第 2 期)

当代音乐美学学科建设的新成就

——《二十世纪中国音乐美学(文献卷)》评介

王宁一、杨和平主编的《二十世纪中国音乐美学(文献卷)》(现代出版社 2000 年第 1 版第 1 次印刷,以下简称"文献卷")已经与读者见面,此书卷帙浩繁,资料宏富,装帧考究,印刷精良,是当代中国音乐美学学科建设的系统工程之一,展示了音乐美学学科建设的新成就。

文献卷为"二十世纪中国音乐美学志述丛书"之中的一卷(另有理论卷和创作卷待出版),它是百年间中国音乐美学研究文献资料的编年集成,是从事 20 世纪中国音乐史研究,尤其是中国音乐美学史研究所必备的工具书。

从传统意义上讲,文献卷是一种类书性质的著述,属于"二次文献"的著录工作。编纂类书的学术活动在中国有着久远的历史传统,如唐代的《北堂书钞》、《艺文类聚》,宋代的《太平御览》、《玉海》,清代的《古今图书集成》等,都为后人提供了学术研究的重要资料。类书按学科或知识的门类编辑,并对有关文献进行注疏校雠,稽佚钩沉,为学术研究提供了相当的便利。

20 世纪后半以来,国内学者曾对中国古代有关的音乐美学思想文献进行了辑录、整理工作,如中央音乐学院中国音乐研究所编选出版的《中国古代乐论选辑》(1962 年第 1 版,内部参考资料 134 号)、蔡仲德的《中国音乐美学史资料注译(上、下册)》(人民音乐出版社 1990 年第 1 版)即是,其收录范围限于先秦至明清,而 20 世纪音乐美学文献资料则缺乏系统的收集与整理。

有鉴于此,中国艺术研究院将 20 世纪中国音乐美学志述列为本院的"八五"和"九五"重点研究项目,与福建省艺术研究所合作,由王宁一、郭祖荣任组长,汇聚国内中青年学者杨和平、韩锺恩、宋瑾、郑长铃、关杰、王芸等,组成了一个强有力的科研集体。他们经过多年的艰苦努力,终于在新旧世纪之交完成了这一历史使命,为 20 世纪音乐美学史的研究提供了大量丰富而确实的资料。

此前曾有学者对 20 世纪中国音乐美学文献资料做过一些目录索引类的工作,但一般研究者想要查找参引这些文献,往往由于图书资料方面的条件限制,或大海捞针,或搜求无方,难以利用。此书编者在音乐学术界同仁所做有关目录索引的基

础之上，经过大量的资料搜索、查证和校订，极大地扩充了资料范围，为我们提供了现成的参考文本以及通往20世纪中国音乐美学文献资料的便捷路径。

搞学术研究工作，目录和资料是必不可少的。有时我们听到人们议论某些音乐美学论文是“空手道”或“空对空导弹”，恐怕主要是针对那些毫无参证、毫无参引的论述而言。我们并不反对独立的学术思辨，但学术总是具有继承性的，个人的发明创造应是在前人认识的基础上产生的。学术讲究“查新”，以避免重复论证或劳而无获。拥有文献卷这样的资料，就可能在这一领域“一览众山小”，就可能在旁人研究成果的启发之下有所前进。

在整个学术研究工作中，资料工作恐怕要花费一半的工夫，这是不可逾越的。就此而言，文献卷的编者从事的是十分重要的基础性工作。在音乐美学学科建设中，他们甘为人梯，铺路架桥。此书的参编者大多是音乐美学领域的学术精尖，他们完全可以利用更多的时间进行独立的学术研究，在各自的研究领域做出成绩；但他们为了学科的建设和发展，毅然割舍自我。主编王宁一近年来受疾病困扰，几次入院治疗，但仍矢志不移；主编杨和平年轻气盛，几年来经常穿梭往返于山东东营与北京之间，遍访一些重要的图书资料馆。他们立下誓言，宁可“倒退五十里！退回深山老林，去填坑铺路、采石架桥”（见王宁一所作《前言》）。正是他们这种严谨而执著的治学精神，才使文献卷得以竣稿付梓。正如李希凡在该书的《序》中所言，“音乐美学界将感谢他们，未来将从中受益的硕士、博士和音乐美学的研究者们将永远记得他们，而中国的音乐美学研究事业，也因此又添砖加瓦。长远地看，效益将在后面。”

这套书以年代为序编有四部，即第一部1900—1949、第二部1950—1978、第三部1979—1989、第四部1990—1999，每部都有一千余页，共计约350万言。编者对每部所收资料均有所取舍，其中自然包含一定的主观倾向。如在第一部中，为了使读者了解20世纪上半中国音乐美学萌生过程中的信息，对相关的译文加以选录，以反映那个时代的学术发展状况。而在1980年代以后，则一般不收入译文，这时期的音乐美学研究论文数量较多，因而选材也比较严。限于篇幅，一些出版的单行本论著、文集等未予收入，但这并不影响此书的利用，书中还特意将未收篇目以附录形式悉数列出，以供读者查索。

我认为，对于新中国成立之后出生的学者来说，20世纪上半的资料（即文献卷第一部）尤其重要，通过这些资料，将使我们加深对中国现代意义的音乐美学产生前期的认识。如萧友梅《什么是乐学？中国音乐教育不发达的原因》，周玲荪《新文化运动和美育》，杨勃《音乐心理论》，王光祈《音乐心理学》，俞寄凡《关于音乐的哲学知识》，青主《论音乐的批评》、《谈谈音响的颜色》等，诸如此类论述，都是极为宝贵的文献资料。

此书第二部所收论著，有些明显反映出时代的特征，作者在选择时是经过一番

考虑的。对于受"左"的思想影响或文化大革命中配合任务以及"大批判"性质的文章，也酌情加以收入，如1963年因姚文元发难而掀起的对德彪西的讨论，关于音乐的阶级性的讨论、关于标题音乐和无标题音乐的讨论等即是，以体现学科发展的历时性特点。另外，此书还收编了少量当年未公开发表的文章，这些文章的油印本现收藏于图书资料馆，这次予以公开发表，也是考虑到音乐美学研究的历史线索。

文献卷第三部（即1980年代以后）选用了《中国音乐年鉴》各卷对音乐美学研究的综述，从中可以了解历年来这一领域的研究情况。这是对因篇幅所限未能收入的有关论文的一种补充。此书第四部的附录，是1979—1999年发表的全部音乐美学论著索引，未收编的各类著述也尽含其中，读者可以借此按图索骥，查考参引。

人类社会已进入新的千年，《二十世纪中国音乐美学（文献卷）》的出版，必将为新世纪中国音乐美学研究带来一片新的天地。我们还期待，在不久的将来，20世纪中国音乐美学志述的"理论卷"和"创作卷"也会呈现在读者面前。

（原载《交响》2001年第3期；《人民音乐》2004年第8期）

婚礼歌曲研究的新视野

——简·舒格曼著《性别化的歌曲：普莱斯帕地区阿尔巴尼亚人婚礼中的歌唱与主体性》评介

简·舒格曼(Jane C. Sugarman)著《性别化的歌曲：普莱斯帕地区阿尔巴尼亚人婚礼中的歌唱与主体性》(*Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*)，芝加哥与伦敦：芝加哥大学出版社，1997 年版。ISBN：0-226-77972-6。大 32 开，分精装和简装本。英文，共 395 页。表 6，图 6，谱例 23(附原歌词及译文)，照片 10 帧。书尾附有术语表、注释、参考文献、唱片分类目录及索引等。另本书配有 CD 一张，内收 24 首歌曲录音(附文字说明)。

乍一看书名，对 Engendering Song 一词感到有些茫然。通览全书，再查核有关英语辞书，对 Engendering Song 的含义则会有较为准确的理解。engender 一词，由 en+gender 合成。gender 乃性别之意，其前缀加之 en，表示"使处于……状态"或"处于……之中"。engender 常用为动词，汉语有"产生、引起、造成、形成"等义。就此书而言，显然不可援引这样的对译。原来，engender 已有许多衍生词义，其中就有"两性"的含义①。此书主要论述婚礼中歌唱与性别之间的关系，因此，将书名译为"性别化的歌曲"，也许是较为适宜的。

此书作者简·舒格曼为女性，1993 年于美国加州大学(UCLA)获得民族音乐学博士学位，现为纽约州立大学副教授，主要从事民族音乐学的教学与研究，尤专于欧洲东南地区和中东地区传统音乐以及移民散居于北美地区的阿尔巴尼亚普莱斯帕人(Presparë)社区音乐的实地考察与研究，其研究领域涉及女性音乐、音乐与性别、音乐与全球化以及流行音乐等。《性别化的歌曲》即舒格曼对马其顿以及移居北美的阿尔巴尼亚普莱斯帕人音乐生活(婚礼及其歌唱活动)的实地考察与研究。

阿尔巴尼亚普莱斯帕人生活在马其顿普莱斯帕湖地区，他们讲一种阿尔巴尼

---

① http://dictionary.oed.com 此系笔者通过香港中文大学图书馆系统在线查询牛津英语词典(Oxford English Dictionary)所得。

亚南部地区的方言。这种语言受相邻的马其顿人语言的影响，与现在的阿尔巴尼亚文字语言相近，但发音及用法有所不同。舒格曼于1979年进入马其顿首都斯科普里(skopje)，那里以种族和宗教的多样性而著称。在马其顿的两年半时间内，舒格曼针对普莱斯帕人的婚礼歌曲进行了多方面的考察。马其顿普莱斯帕地区邻接前南斯拉夫和希腊的国境线，舒格曼考察的对象即居于首都斯科普里郊区的村庄。舒格曼与普莱斯帕人居住在一起，她的房东即其有关情况和线索的提供者(informant)。其间，她对擅长歌舞的房东做长时间访谈，内容涉及普莱斯帕人的社区生活、婚礼仪式、音乐舞蹈等，同时，她还向房东学习演唱普莱斯帕人的婚礼歌曲。

歌唱活动在普莱斯帕人的婚礼仪式中占据重要地位。据舒格曼称，她所调查的阿尔巴尼亚普莱斯帕人有三个分支，但在婚礼庆典方面却并无分别。普莱斯帕人是一个迁徙的民族，其族群由前南斯拉夫扩散到西欧、北美和澳大利亚。经过考虑，舒格曼决定对移民北美的普莱斯帕人婚礼歌曲进行考察，并与居住在马其顿的普莱斯帕人婚礼歌曲进行比较研究。

舒格曼最初对这一课题产生兴趣，可追溯到20世纪60至70年代。那时，她有机会听到了一些阿尔巴尼亚音乐的录音，正是这些录音资料，吸引她开始进入此项研究。舒格曼的研究，基于长期而坚实的实地考查。1979年至1982年间，她受福布赖特基金资助赴马其顿进行考察；1986年至1987年间，又获其他资助对移居北美地区的普莱斯帕人之社区音乐进行考察。

由此可见，舒格曼的实地考察工作是在多地、多次、长时间(前后共持续8年，其中有所间断)进行的，其考察对象虽同为阿尔巴尼亚普莱斯帕人，但其历史背景、生活环景、音乐文化等均有一定的差异。考察对象之一是居于欧洲地区马其顿的普莱斯帕人的音乐；另一种则是移民散居于北美若干城市(如加拿大的多伦多、美国的芝加哥、底特律等)的普莱斯帕人的音乐，可谓跨时空的实地考察。应该说，没有坚韧不拔的毅力和对研究目标的执著追求，这一工作是难以告竣的。

对于普莱斯帕人的音乐而言，舒格曼是一个文化“局外人”(outsider)。为了深入了解普莱斯帕人的音乐，她运用参与观察(participant observation)的方法，学习当地的语言乃至方言，与普莱斯帕人居住在一起，与他们一同生活、劳动和歌唱，一度被普莱斯帕人视为他们家庭的一员。舒格曼前后参加了15次普莱斯帕人的婚礼活动，奠定了研究工作的量化基础，并在一定程度上使自己转变为文化“局内人”(insider)，扮演了完全参与者的角色，具备了一定的“双重音乐能力”(bi-musicality)。附带提及的是，舒格曼的丈夫是她实地考察的合作伙伴，作为一个合作的参与观察者(co-participant-observer)和技术合作者，他协助舒格曼从事摄影、录像和录音工作，书中的部分照片和录音即其所为。

不过，舒格曼在研究和写作中仍然以文化“局外人”的身份来审视、描述和分析

普莱斯帕人的婚礼音乐。这种局外—局内—局外的往复转换，使民族音乐学者对研究对象的考察，既能“进得去”，又能“出得来”；既能“身在庐山中”，又能“抽身庐山外，识得庐山真面目”。这一过程，恐怕不少民族音乐学者都有切身的体验。

在此书出版之前，舒格曼曾在美国民族音乐学协会主办的《民族音乐学》刊物1988年总第7期[①]和1989年总第33期[②]上发表了前期研究成果，1993年又以普莱斯帕人的婚礼歌曲为主题撰写成博士学位论文[③]，此书就是在这些论作的基础之上重新写作而成。

全书共分8章，主要从普莱斯帕人婚礼歌曲的社会性、歌唱与性别的关系、婚礼的过程、普莱斯帕人的社会道德体系、音乐文化的变迁等方面进行论述。舒格曼不但对婚礼歌曲进行音乐文本和音乐形态方面的研究，同时，还以较大的篇幅，围绕与婚礼活动相关的社会与性别问题进行了探讨。

此书主要运用作者在北美地区从事实地考察所收集的材料，从1985年应邀参加多伦多一个普莱斯帕人家庭婚礼写起，用文化局外人的眼光进行民族志式的描述。此书对婚礼歌曲与社会观念、社会道德、性别认同、血缘关系、生产手段、劳动分工、家庭关系以及普莱斯帕人与北美主流社会的关系等进行了论述。舒格曼以为，普莱斯帕人的婚礼体现了血缘间、民族间和家庭间的关系，也体现了男人、女人的生活历程及轮回。在社会秩序和社会结构中，婚礼还体现出人们的性别观念。

应该说明的是，普莱斯帕人也对他们自己的婚礼活动及其歌唱进行录音和录像。舒格曼即复制了他们提供的有关资料，有些甚至是1960年代的录音和录像，这对其研究普莱斯帕人婚礼歌曲的发展历史具有重要意义。比如，在婚礼活动中，有些男人的社会集会活动将作者（因为是女性）排除在外，故这些录音、录像资料显得十分珍贵。

在实地考察和研究过程中，舒格曼思索了许多问题，诸如为何婚礼在这个社区生活中占据中心地位？在婚礼庆典中为什么每个人的歌唱都如此重要？成年人如何学习歌唱？他们是否被传授许多套不同的歌曲？他们的歌唱是否由长辈来传授？主要在哪些方面去传授？年轻人在社会公开场合歌唱时是否有一些具体的规定？歌唱者是否在婚礼中有一些特别的程序？谁与谁在一起歌唱？选哪些歌曲演

---

① Sugarman, Jane C. “Making Muabet: The Social Basis of Singing among Prespa Albanian Men.” Selected Reports in *Ethnomusicology* 7(1988): 1 - 42.

② Sugarman, Jane C. “The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians.” In *Ethnomusicology* 33(1989): 191 - 215.

③ Sugarman, Jane C. “Engendering Song: Singing and the Social Order at Prespa Albanian Weddings.” Ph. D. dissertation, University of California at Los Angeles, 1993.

唱？哪个歌与婚礼仪式中的具体程序相对应？在此书中，舒格曼对这些问题均有不同程度的讨论。

在婚礼歌曲及其演唱活动的性别研究中，舒格曼着重分析了两性所扮演的角色及性别身份的认同问题，指出歌唱是一种社会活动，是人们社会交往的需要。在普莱斯帕人的婚礼歌唱中，新郎和新娘的家庭分别有各自的歌曲演唱，男性与女性所唱的歌曲是不同的。舒格曼分别描述了新郎和新娘家的歌曲演唱活动，对男女两性所演唱的歌曲，在旋律、歌词、多声性、唱法、节奏、风格、曲目、装饰音等方面进行了较为细致的比较和分析。

为醒目并便于理解，舒格曼将新郎和新娘家的演唱活动图示说明。如在新郎家唱歌时新郎、父母、老年人、祖母、兄弟姊妹以及年轻男女所处的不同位置（第 42 页）。又如，在为新娘梳妆打扮的同时要演唱歌曲，这时，不同性别、年龄和身份的人所处的位置有相应的规定等（第 123 页）。此外，在婚礼和社会集会活动中，男女均有不同的出席场合，新郎与新娘家的仪式也有差异，这些情况，舒格曼均列表显示，使仪式过程一目了然（第 146 页）。

在普莱斯帕人的婚礼演唱活动中，女子坐在主人家中，歌声柔和，嗓音纤细，并稍加装饰，用于表达女子的求爱和婚嫁；男子则在正式的客房或庭院喝酒，他们大声歌唱，嗓音浑厚，富于节奏，并有细化的装饰，用来表现男子的英勇和浪漫。

在普莱斯帕人的观念中，男子的歌唱被喻为华丽的夜莺之声；女子的歌唱则被喻为端庄的鹌鹑或斑鸠之鸣。普莱斯帕人认为，儿子是“房子的基础”（the foundation of the house）；女儿则是家族“通向世界的大门”（the doorway to the world）。

舒格曼在多伦多时，曾观察过一个 5 岁的小女孩儿。这个女孩儿当时正在帮助家人清理打扫两个桌子，她向舒格曼示知，一个桌子是女人放咖啡用的，另一个则是男人放啤酒的桌子。这表明普莱斯帕人从幼年时起就有了性别的主体意识——性别的认同感。正如舒格曼所说，对于普莱斯帕人而言，一个非常真实的感觉是：参加婚礼中的歌唱，就是参与到性别化的进程之中（第 253 页）。

由于普莱斯帕人的婚礼歌曲节奏自由，且多无乐器伴奏，因此舒格曼在记谱时一般采用 C 大调，并在相应位置标出原始调高。另外，舒格曼还创用一些临时符号，以表示歌唱中的某些不规则音。

舒格曼对普莱斯帕地区与北美地区普莱斯帕人婚礼的差异与变迁进行了一般的历时性考察，普莱斯帕地区的时间跨度从 1930 年代至今，北美地区的时间跨度则从 1970 年代至今。舒格曼在论述目前北美地区普莱斯帕人婚礼发生的变化时指出，青年人受北美当地音乐文化（如摇滚乐）的影响，掌握的传统婚礼歌曲已经不多，演唱形式也由无乐器伴奏转变为以乐队演奏为主。

通观全书，可看出作者受到人类学理论的较大影响。作者应用的解释模型是

对民族音乐学有一定影响的解释人类学(interpretive anthropology),这是 Clifford Geertz 的命名①。同时,作者也受到解释学理论(hermeneutic theory)的影响,特别是将文化视为一个社会共享意义中的网络的概念,以及社会行为作为民族学者用于解释的"文本"并进行解读的观点。

此书主要应用两种分析方法:一是认为音乐形式与社会思想或世界观是同构的,Kaeppler 称之为"民族科学的结构主义"(ethnoscientific structuralism)②;二是通常所谓的"民族美学"(ethnoaesthetics),主要描述和说明社区中的音乐,其社会成员均清楚音乐与非音乐领域的联系,音乐对于他们而言是作为一种特定信仰和意识的隐喻。近来的研究常将这两种方法合并运用③。一方面,舒格曼认为这些方法应该加以运用;另一方面,她认为这些方法并不能满足研究的需要,应同时注意运用社会学理论和方法,拓展分析的范围,并集中于民族音乐学之性别研究。

舒格曼在研究婚礼歌曲时所展示的性别分析和女性问题探讨的方法,开拓了婚礼歌曲研究的新视野。联系中国的情况来看,许多民族都保留着传统的婚嫁习俗和婚礼歌舞音乐,但目前则鲜有从性别角度进行专门研究者。因此,舒格曼研究婚礼歌曲所采用的性别理论以及对女性音乐的关注,对中国民族音乐学研究,尤其是婚嫁歌曲研究,应具有一定的理论参考价值和方法论上的启示意义。

在我看来,此书的写作也存在一些缺憾。比如,作者偏重对北美普莱斯帕人婚礼歌曲的研究,而对居于马其顿的普莱斯帕人婚礼歌曲及相关资料则援引不多,二者之间的比较研究(尤其是音乐方面)也未全面而深入地展开。居于不同地区的普莱斯帕人虽然同属一个民族,但其文化已经发生变迁或变异,进行多方面比较并探析其原因,也许是较为必要的。希望作者或其他有志于此项研究的民族音乐学者在今后的工作中能够予以补充和完善。

(原载《交响》2002 年第 4 期)

---

① Geertz, Cliford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic books, 1973.

② Kaeppler, Adrienne L. "Melody, drone and decoration: Underlying structures and surface manifestation in Tongan art and society" In *Arts in Society*, ed. Michael Greenhalgh and Vincent Megaw, London: Duckworth, 1978, 261－274.

③ Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Chicago University Press, 1987; Waterman, Christopher Alan. *JÙJ Ú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1990; Sarkissian, Margaret. "Gender and Music." In *Ethnomusicology: an Introduction*, ed. Helen myers, New york and London: W. W. Norton & Co., 1992, 337－348; Rice, Timothy. *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

希望《交响》越办越好

今年是《交响》问世 10 周年，这是值得大家庆贺的事情。学院在人手少、经费缺的情况下，克服了不少困难，把这一学术刊物坚持办到了今天，这的确是不易的。这与学院领导的直接关怀和编辑部同志的辛勤劳动是密不可分的，也是与广大作者、读者的关心爱护和热情支持紧紧相连的。

作为学报，《交响》与其他同类学术刊物相比具备其自身的特点。它的内容既涵盖面较广，又有一定的侧重。它不光开辟有各种新旧学科的研究园地，而且着重反映西北民族民间音乐、唐代音乐史、古乐谱学和长安古乐等学科领域的研究成果。我们以为，这大概应是《交响》的主要特色。希望这一特色在今后不断发扬光大。

最近看到，《交响》新增了部分论文的关键词、内容提要和英文目录等，这不仅为有关图书资料工作者从事目录学方面的工作提供了便利，而且也使学报为国际学术界提供一些学术信息的愿望成为可能。

不过，我们的刊物似可在现有的较好基础上进一步加以改进。本着爱护这一刊物的目的，我不揣浅陋，愿把自己的一时浅见发表于下，略供编辑部同志参考。

第一，稿件的质量至关重要，它直接影响到刊物的质量。为此，学报应有一套完整的审稿制度，严把稿件质量关，尤其应对那些论据错误、思维逻辑混乱、文风较差的稿件不予发表。现在我们学报的编委不少，各方面的专家学者均有，似可充分调动他们的积极性，为刊物的质量尽职尽能。

第二，校对工作似应加强。我们的刊物因经费不足，校对工作未能请作者自行完成，而是由编辑部同志承担。总的看来，学报的校对工作是好的。然而，正像一般刊物都难免会出现一些误排、漏排一样，我们的刊物也偶有这样的例子。如果排版错误过多，势必影响作者投稿的积极性，并会误及读者。为了对作者和读者负责，也为了提高刊物的质量，校对工作不应忽视。

第三，版式设计似可有所变化。《交响》采用激光照排、胶印，印刷条件应是比较好的。就我们平时阅览，《交响》印出的文字好像有些偏小，读起来感到有些费力。是否可以把文字排得稍大点？这样做可能会使刊物的篇幅有所减少，但视觉

上也许会轻松些。

另外，刊物的谱例似不宜过多。以前所见，刊物中的个别谱例好像清晰度欠佳，这或许是由于排版时缩得过小的缘故。

我不懂编辑出版工作，以上只是对《交响》的一些粗浅印象，所言可能不对。唯愿《交响》再接再厉，越办越好，吸引更多的作者、读者，为中国的音乐学术事业作出积极的贡献。

（原载《交响》1992 年第 3 期）

《艺语轻轻》序

人谓一切需向前看，用时下流行的话说要与时俱进，而我则有着深深的怀旧情结，体味那过往的美好与甜蜜。

一羽兄是我大学时的同窗和室友。我们是“文革”结束后于 1978 年入学的第二届大学毕业生。刚入学时我 16 岁，稚嫩未脱；一羽兄长我 10 岁，恰当风华正茂。他给我的第一印象是：干练、斯文、有涵养，且言语不俗；同时，又偶感他的诙谐以及对世事的调侃。这种印象我一直保持至今。

大学毕业后，他回故乡安阳从事艺术教育工作并担任市艺术学校校长职务，继又转任某单位工会主席并兼任市音乐家协会副主席等职，还在安阳师范学院音乐系客座教授音乐美学等课程。毕业至今，转瞬已二十余年。其间我们或书信往来，或电信联系。15 年前，我去安阳考察殷商乐器，更得一羽兄夫妇鼎力相助。今夏我自港再赴安阳考察，又承他们夫妇盛情接待。只是时光荏苒，见面时我们虽然都乡音犹存，但却鬓毛皆衰，互相从对方看到了岁月流逝的印痕。考察间隙，一羽兄告知他准备将多年来发表的文章结集出版，并嘱我作序。我自知不善为文，惶恐不已；但又愿试为小序，倾吐同学挚友之情，聊作纪念。

今一羽兄将他书稿的电子文本通过 E-mail 发送与我，书名曰《艺语轻轻》。其中“艺语”一词，与他的名字谐音。看来，自幼所取的名字也许注定了他今生与艺术的不解之缘。该书按内容编排，分为“艺海泛舟”、“乐评漫笔”、“影视杂弹”、“不吐不快”、“人生悟语”、“成长纪事”、“人在旅途”、“家长里短”、“亲情永驻”和“笔耕絮语”十个部分，收录文章凡 177 篇。所论涉及音乐、舞蹈、影视、文学、书画等艺术门类，表现出作者开阔的艺术视野和深厚的艺术学养。这些艺术评论文章，有的是对某些艺术生活的理解和感悟，有的则是对某些艺术事象的批评和针砭，其中不乏真知灼见。文章短小精悍，深入浅出；语言朴实无华，毫无矫揉造作之感。我相信，作者充溢于文章中的观点，当可自成一家之言，并对当代艺术生活产生良好的影响。同时，作者对人生艺术的见解和艺术人生的感悟，也将使读者从中受到启发而获益良多。通览此书，可以看出我们这一代人所走过的艺术之路的历史印记，透过它可以唤起我们对那个特定艺术时代的回忆。

奉读一羽兄的书稿，我会从字里行间感到一种亲近和真实，它使我禁不住回想起我们所共同经历的不同时期的艺术生活。大学就读时，我与一羽兄一道深夜闭门偷听邓丽君的歌带，用的是今天看来十分笨拙的“砖头”型日本产录音机——那可是当时最为时髦的电器，并非人人都能这么奢侈。20 世纪 80 年代，我们亲历中国流行音乐的发展，扒带、模仿、原创、卡拉 OK、舞厅文化以及经济大潮对艺术的冲击……

在我看来，一羽兄之所以能够写出这么多富于个性的艺术评论和杂感类的文章，一是由于他的辛勤笔耕，二是因为他具备深厚的文学艺术素质。我还记得大学时他于每晚临睡前躺在床上写日记的情形，他的行为给我以深深的影响，此前我从未写过日记，却因受他感染而效仿。他是个非常出色的大提琴演奏家，谁能想到他却熟读《红楼梦》，一直关注“红学”研究。据我所知，他至少将《红楼梦》通读二十多遍，可见他对自己喜爱的事情是多么的执著。

一羽兄抱有平和的心态。目前他虽主动提前从工作岗位“退居二线”，但却笔耕不辍，过着闲云野鹤、悠然自得的生活。他淡泊物质享受，但却对艺术倾注着自己的人文关怀。他虽嗜好小酌几杯，酒后更是奇思迭出，但却有着“世人皆醉我独醒”的艺术思维。从他的书，我们看到了时代的艺术，艺术的时代。

（原载张一羽：《艺语轻轻》，新疆人民出版社，2004 年）

《音乐图像学与云南民族音乐图像研究》序

音乐图像学方面的研究，近年来不断受到学术界的关注，并有许多成果问世，王玲博士撰作的《音乐图像学与云南民族音乐图像研究》一书，便是音乐图像学研究的新成果。

在中国，将音乐图像作为专门的研究对象，似乎还是20世纪50年代以来的事情。随着各地考古发掘工作的进展，出土了大量古代音乐图像资料，其中既有平面类的绘画，如地画、岩画、器物表面的刻画、帛画、壁画等，又有半浮雕的画像石、画像砖和立体的乐俑、雕塑等，加之地上遗存的古代石窟寺图像资料，中国古代的音乐图像资料可谓品种繁多，丰富多彩，为音乐图像学研究提供了足资引据的实物资料。

对考古发现的音乐图像资料进行研究，既属于音乐图像学研究的范畴，同时也是音乐考古学研究的一个分支。这种研究，与以往所见出土乐器的图录类著述应有所区别。对于出土乐器实物进行拍照、绘图等，然后编印成册以供进一步利用，这恐怕不能称之为音乐图像学研究。音乐图像学应是对原生性音乐图像进行的研究，而将出土乐器汇集成图录，则是人们制作的次生性音乐图像。

目前国内的音乐图像学，多见于上述考古发现音乐图像资料的研究，而王玲博士的新著，则集中研索云南地区的音乐图像资料，由远古及于当代，时间跨度很大，且涉及云南诸多少数民族的音乐图像资料。这种研究对象的特点，使得本书将音乐图像学研究，与音乐学、历史学、考古学、文化人类学等多个学科发生交叉和渗透，由此看出作者在这方面所倾注的心力。

云南的音乐图像资料十分丰富，既有考古发现的古代音乐图像，又有现存少数民族音乐图像资料。在音乐图像学研究方面，正适于考古学资料、民族志资料和音乐人类学资料的相互结合运用。这方面的研究，云南学者已经获得成果，如李丽芳和杨海涛教授合著的《凝固的旋律：纳西族音乐图像学的构架与审美阐释》一书，便是对云南地区纳西族音乐图像的专门研究。

王玲博士的新著，对云南全省古今音乐图像进行全面的梳理，其中涉及区域和

民族音乐发展的历史，以及少数民族音乐与宗教习俗的关系等。本书研究的材料，包括古代文献记载的云南地区少数民族音乐图像，云南地区考古发现的音乐图像，以及作者田野考察所获当今云南少数民族的音乐图像资料。本书对考古材料的解释，运用了民族志类比的方法，为音乐图像学研究做出了有益的探索。同时，本书还运用历时性研究与共时性研究结合的方法，对云南史前和历代音乐图像资料进行综合分析，并对当今云南少数民族音乐图像进行了分类研究。

王玲博士为彝族撒尼学者，生长于云南本土，从一定意义上讲，她具有局内人和局外人的双重身份，在研究工作中具有角色互换的特点。她的专业为英语，同时又热爱音乐研究。这种专业工作的便利，使她能够接触和阅读相关的外文资料，及时了解国外同行的研究成果，从而扩大自己的研究视野。

王玲博士的专业优长，使她能够与国际学者进行学术对话，如书中对音乐图像研究（music iconography）和音乐图像学（music iconology）关系和区别的探讨，即是从语言学视角关注到学科研究的前沿，并提出了自己的独立见解。除此书之外，王玲博士还撰有《西方音乐图像研究者眼中的〈韩熙载夜宴图〉》等中英文论作，参与国际音乐图像学界的有关讨论。

音乐图像学是一门年轻的学科，其研究对象和研究方法正处于探索之中。对于缺乏音乐记录和存储手段的历史时期，音乐图像学研究具有不可忽视的价值。以当今民族志音乐图像资料与当地古代音乐图像进行类比，也不失为一种可行的研究途径。音乐图像研究不仅要研究音乐本体，而且还必须研究与音乐有关的各个方面，因此，它需要人文社会科学领域的学者参与，以与音乐学者一道，对音乐图像所包蕴的音乐本体和音乐文化内涵，进行全面深入的探究。王玲博士的新著，在这方面做出了可贵的探索，值得向读者推荐。

（原载王玲：《音乐图像学与云南民族音乐图像研究》，人民出版社，2009 年）

音乐学主题网站访谈

记者：谢谢您抽出时间接受我们的采访。那就从您的那本新书开始。我们看到您最近出版的《商周乐器文化结构与社会功能研究》，请您简单介绍一下这本书的内容，可能大家都还不太了解。

方：这本书是我在香港中文大学攻读博士学位时写的博士论文，是博士论文修订后正式出版。我在序言里面说了，它是用民族音乐学、音乐考古学结合起来，去进行研究的一个尝试。过去音乐考古学总是以乐器为主，研究出土乐器，乐器本身是一个物质形态的东西，见物不见人，不知道乐器背后所蕴含的一些文化的、社会的、历史的、各方面的内容。所以，试图通过这种民族音乐学方法和音乐考古学结合起来，既见物又见人，对它进行文化的、社会功能的研究。这个文化结构就是通过商周乐器的考古发现看看反映出来的文化面貌，各个地区都是什么样的，对乐器分了区，有中原的、西南的、东南的、东方的、北方的、南方的，说明当时的音乐文化是多元化的，并且是多民族、多地区共同创造的。过去的观念有一个中原中心论的倾向，以为中原是很重要的。中原的重要地位我们不排除，不否定，可是，除了中原以外其他地方的音乐文化也照样在发展。中原就是黄河流域的一些地区，其实长江流域也一样在发展，因此中华民族的音乐文化，中华民族的音乐文明不止是在某一个地点，它在许多地点都会产生和发展。

记者：当时那个时期已经呈现出多元化了？

方：当然。它不是单一的，就算现在中华民族是大一统的，它还存在着音乐文化的多样性，就像维吾尔族、蒙古族、瑶族、白族，等等，还是有各自的音乐文化的。作为社会功能呢，我主要在书里面研究了两个方面：一个是它的祭祀功能，商周乐器在当时的社会中怎么样运用在祭祀里面，因为当时祭祀是国家大事啊，就是《左传》里面说的“国之大事，在祀与戎”。另一个是礼乐功能，这个功能也是很重要的。大概这个书就是这样的一个情况。

记者：您写这本书的时候，就像您刚才说的用民族音乐学和音乐考古学结合的方法，还有考察活动，当时做这个课题的时候是否也做了一些实地考察？

方：是的。

记者：会遇到什么样的问题呢？

方：音乐考古学的实地考察和民族音乐学的有所不同，关于这方面我去年在《中国音乐学》发表过一篇文章，论述民族音乐学与音乐考古学的相互关系与作用。音乐考古学的实地考察跟民族音乐学不太一样，民族音乐学的考察可以说是比较“厚今薄古”，音乐考古学就是“厚古薄今”，音乐考古学考察的对象是考古发现的音乐文化物质资料，可是使用这些物质资料的主人已经死了，但民族音乐学研究的对象依然活着，所以它叫“厚今薄古”。还有包括他们之间局内局外的区别，文章中都写到了。考察中遇到的问题太多了。最值得我记忆的就是2003年，正是“非典”的时候，我从香港回内地来考察，我从深圳坐飞机，没什么人，大家都戴着口罩。

记者：那时候还能坐飞机回来？

方：可以。好在我大学的同学提供了帮助，包括文博单位的考古工作者，都提供了许多帮助。要说困难，那次是最困难的一次。考察中会遇到很多困难，要想办法解决，一次不行两次，只要你执著地追求，就会感动相关的单位和人士，他们会给你支持。

记者：您在十年前出版过一本《中国古代乐器概论》，在书中您也提到了实地考察的重要性，那么十年前的实地考察过程中会遇到怎样的问题呢？怎样去解决它们？今天的实地考察较之十年前有哪些不同呢？

方：以前我们的考察环境和条件与今天不同，那时候照样会遇到一些困难和问题，比如说到很远的地方，千里迢迢，结果却看不到想看的东西。比如到博物馆去了、到考古工地或考古工作站去了，人家却说仓库保管员出差了，钥匙被带走了，你看不到，或者说调展（调到外地展览）了，这些问题到今天都会存在，或者因为一些其他的因素，资料尚未公开发表，不便于提供给你看。中国的博物馆和国外的不同，国外的喜欢你去研究。你去考察研究，他们会很高兴，因为博物馆收藏的乐器体现出了价值，他们愿意这样。在国内，文物受到国家的严格保护，发掘者和收藏者也需要研究，其他学者要接触它们有时候还有一些障碍，一直到今天还是这样。我更希望将来咱们的博物馆能提供给学者研究，这是我们的希望，不要封闭它。过去实地考察的条件绝对不如现在，比如交通工具、测音条件，现在条件、技术大大改进了，硬件和软件都有改进。

记者：现在的制度跟以前是不是也不一样？想去考察，因为他人的因素不被允许，现在有没有一些改变？

方：现在当然有一些变化，有一些不理想的做法还存在，有一些音乐文物可以看，但是有一些就不一定给你看，这是咱们国家目前的情况。所以音乐考古学，这个学问比较难做，因为研究对象不在你的手中，研究对象属于国家所有，属于专门的单位和专门的保护工作者、发掘工作者，由他们来收藏和保存，所以接触这个研究对象有一定困难。民族音乐学研究对象虽然接触起来也有困难，但是我觉得难

度相对小一些，比如民族音乐学考察某一个乐种、某一个乐社、某一个乐人，接触起来不是十分困难，当然有时对乐人进行采访，进行录像、录音和照相，也有一定困难。但是相对来说困难是不一样的，困难的程度也不同。音乐考古学的研究有难度，但也正是因为有难度才会吸引不少人去研究，什么东西太容易，太轻而易举就得到了，就会感觉价值不大了，太难得到了反而吸引人。比如说我到美国博物馆去考察那里收藏的中国古代乐器，这么远，不要说是千里迢迢，那是万里迢迢，接触到它们确实很难。我的老师在“文化大革命”期间受到过美国的邀请，结果没去成，这是历史条件造成的。后来到了我这代人，终于实现这个愿望了。当时我跟美国的朋友说，我恐怕是第一个来到你们美国，来专门考察博物馆收藏的中国古代乐器的人。所以我感到很荣幸，他们博物馆的人说没有人专门这样做过。我在美国跑了很多博物馆，从东部到西部都去过。由于各种原因，新中国建立以前和以后，都会有出土乐器经过各种不同的渠道流入海外，在海外有公私收藏。

记者：您这本新出版的书是关于商周乐器的，包括我们看您的很多文章，都是关于商周时期的乐器，您是不是对这一时期的乐器情有独钟，还是您认为它在历史上有重要的地位？

方：商周时期是中国历史上非常重要的发展时期，现在学术界正在从事夏商周断代工程。就音乐考古来说，商周时期发现的乐器数量相对比较多，分布面比较广，商周在中国音乐发展史上也是一个非常重要的时期。另外，就个人的学术研究来说，每个人的精力、时间、能力都是有限的，在有限的时间、精力和能力的状态下不可能把所有时代的东西全都研究到，所以我把自己基本限定在先秦时期，当然汉代也略有涉及。所以你们会看到我在商周这两个时代涉及得多一点。

记者：您在音乐考古学与民族音乐学领域都有涉猎，请您谈一下当下这两个学科处于怎样的一种发展阶段？今后会朝什么样的方向发展？

方：这个题目比较大，我谈不好。首先我个人在这方面没有太多的建树，但是我觉得我尽力了。春节和假期对我来说真是一个黄金时间，平时太忙，教学、行政工作，一放假可以集中精力做一些研究。虽然没什么建树，但是尽力了。音乐考古学目前的现状，我认为，大家现在都在研究，有一些成果，我在我的博士论文里说过，我觉得除了对乐器研究以外还应该真正的借助考古学文化，借助民族音乐学的理论和观念，体现出乐器的精神文化，而不仅仅是物质文化。乐器有它的内涵，不能割裂它与人的关系，制造者、使用者、欣赏者都要考虑到。

记者：也就是透过一点去体现更深的、更庞大的达到文化意义上的东西。

方：对，没错。测音、研究乐器的形制、对它进行断代，这都是必要的，是不可或缺的、不可跨越的，但是仅仅进行这方面的研究是不够的。

记者：那我们作为研究者要提高自己的文化修养。

方：那当然。你得有多学科的知识，要借鉴多学科的研究成果。我常说不能

总盯住“音乐”这两个字，因为音乐与其他各个学科都有广泛的联系，得吸取其他学科的研究成果，我们当不了其他学科的专家，但是人家的研究成果咱们得能看懂，不要对他人的成果视而不见，有了成果咱不知道，或是知道了又看不懂，不知道怎样去辨别，这样是不行的。至于民族音乐学的发展趋势，有一些期刊杂志可以看一看。西方学者比较活跃，现在他们研究的对象是一切音乐，不仅仅是局限于偏远地区的乡村，他们也研究城市民族音乐学，比如流行音乐、爵士乐，都可以研究。还有艺术音乐的研究、女性音乐研究、音乐与性别、移民音乐（如纽约华人社群的音乐）等。西方学者较多借鉴人类学研究方法，尤其是北美民族音乐学受人类学影响较深。

记者：您曾受邀去国外做访问，还出席过国外的一些学术研讨会，那么国外对中国音乐考古学、民族音乐学的研究现状是怎样的？

方：外国学者对中国音乐考古学的研究过去我曾经写过一篇文章介绍过。我觉得，不论是中国学者还是外国学者，我们都对彼此了解不足，有时候可能会有一些相互滞后，他们对我们的研究了解不是很充分，我们对他们的了解也不是很及时，这可能是语言障碍所致。咱们中国学者大多用中文发表论文，很少用英文发表论文，所以现在国际学术界对咱们的了解就不会很通畅。咱们做的学问都是汉化的学问，应该把咱们的研究成果宣传出去。但你不能强迫外国学者学汉语，所以我们学好英语是很重要的。外国人对中文文章有些望而生畏，当然外国也有一些很厉害的汉学家，他们能看古汉语，没有问题。

至于说民族音乐学研究现状，国外也有对中国的研究。在国际学术界对中国的研究有两类人。一类是华裔，包括中国早年移民出去的转过头来研究中国的民族音乐。还有中国改革开放之后出去留学，然后定居在国外，如一些旅欧、旅美、旅澳的中国学者。再一类是纯粹的西方人在研究中国音乐，到中国来考察，有些人深入中国做多次长期的民族音乐学田野考察，他们挺能吃苦的。

记者：我觉得对他们来说特别难，本身对文化就很不熟悉。

方：但是他们学汉语，有些人会讲中文，如现在加州大学洛杉矶分校教书的Helen Rees，中文名李海伦，她就多次到中国丽江的纳西族去考察，完成了她的博士论文，写的是纳西族音乐。我去年到德国开会，还看到一个研究中国古代音乐的法国学者，还有一个星期前去世，享年 97 岁的英国学者 Laurence Picken，他的中文名字叫毕铿。他最早研究中国唐代音乐，有著作 *Music from the Tong Court*。还有像荷兰，有一本杂志叫《磬》(Chime)。欧洲有专门研究中国音乐的基金会。美国也有一些人在研究中国音乐。

记者：就是说研究者还是不少的，而且研究内容涉及方方面面？

方：对，涉及方方面面。他们一个特点就是说能到中国来做田野，不怕吃苦，学中文，看古谱，读古汉语著作，考察时跟当地的村民生活在一起。这些都很可贵，

我们应该学习借鉴。但是我们也不能妄自菲薄，我们中国学者也做了大量的工作，取得了很多的成果。所以我觉得我们都需要交流。

记者：您的研究领域十分广泛，我们看到您还写作书评，那么怎样才能写好书评？要具备哪些素质？

方：书评其实我写得很少。你要是问我怎么样写好书评，我认为首先要把别人的书吃透、精读，再一个就是要客观。书评里面不能光褒扬，还要有批评，所以要对看到的存在的问题客观地去评价、评论，进行批评。批评这个词，criticize，我认为是个中性词。而且要客观的就学术问题讨论，语言一定要有学者风度，要温文尔雅。坚持真理，修正错误，真理面前，人人平等。学术面前不分高低尊卑、不分年长年幼，也不分官位高低。可惜其实我没有做到这一点，我说出来咱们共勉吧。因为有时候写书评可能会是一些朋友的邀请和约稿，有时候对朋友某些学术观点不同意，可能会私下交换意见，书评上一般褒的多一点。书评应该真正能找出来学术上存在的一些问题，这样才能推动学术前进。

记者：您还做过一种软件，您在《中国音乐考古资料计算机管理系统的设计与实现》中提到了馆藏库和音乐学科库，能举例帮助我们理解吗？

方："音乐资料数据库"最早是中央音乐学院音乐研究所汪毓和先生做所长的时候倡导的。最早是1994年吧，我们在四川、贵州、星海音乐学院都开过会。最早开会就是倡导搞数据库，当时给我很大启发。因为我做音乐考古研究，所以在1994、1995年那时候，在四川会上提出来做一个中国古代乐器的信息管理系统。后来在贵州会议上，我就把这个系统初步做成，并做了演示，引起了大家的兴趣。后来又不断修改，把这个系统做好。当时我在西安工作，找来一些专家鉴定，并通过了鉴定。那时说这是个学科库差不多，有点接近学科库。我当时的看法是大家可以利用这个数据库，辅助进行研究。因为电脑有很多便利的条件，一个是容量很大、存储量大，不知道疲倦，另外便于检索、统计、分析，往往能够获得过去人们传统手工方法得不到的结果。所以我觉得很重要。当时花了好几年去做这个事，自己编程序，也下了工夫，但毕竟是自学。后来我一直有一个愿望，就想能找一个懂计算机、又懂音乐的人，这个人计算机比较专业，他能是一个研究生，我跟他合作，能把它再升级，弄得再好一点。结合现在电脑的发展，把它完善。我现在已经申请了天津市教委的一个科研项目，是中国音乐考古信息管理系统，就准备把这个软件升级，现在有望获批这个项目。我准备跟天津师范大学软件学院的一位教授合作，做软件的升级。

记者：在您的著作中，多次提到您的硕士学位导师李纯一先生，您觉得李老对您影响最深的有哪些方面？您上课时也提到过您跟他的关系很特别，不知道特别在哪儿？

方：李先生是我的恩师。我第一次考他的研究生是1982年，没考上。考之前

没跟他见过面，但给他写了封信。他是我非常崇拜的著名学者。我没想到先生很快就给我回了信，对我鼓励，欢迎我报考，但第一年我没考上。失败以后，我给先生又写信，说英语没考好。先生又写信鼓励，称我为“兄”，他说“吾兄十分年轻，前途是广阔的，只要继续努力，有志者事竟成”。所以我一直得到他的激励和鼓励。在考上他的研究生之前，我们一直没有见过面。所以有时候想想，是他的一封短信，就注定了我的命运。如果他不给我这个回信，也许我也不可能去学这个专业。因为当年李纯一先生招一届学生培养三年，毕业后再招另外一届，所以我为此准备了三年。我到复试的时候，到北京音乐研究所，第一次见到了李先生，他那么高的个子，一米八六，先生清瘦的身躯，那是我第一次见到他，现在依然很清晰地记得。为什么我老提到他，他对我的影响很深，我们的师生关系，既有严父的感觉，又有严师的感觉。在我博士论文后记里边也可以看出来，因为他对我的影响太深了。毕业以后我们的学术通信，我一直保存到今天，厚厚的一叠。我时常要看看他的信来激励自己，信里边有一些学术问题的探讨，他对学术的看法，对世界的看法，对人生的看法，都有。我跟着他曾经出去考察、做田野，是先生言传身教。他的话我记得很清楚，在他的书房里有他手书的一句话，“宁慢爬，勿稍歇。”就是宁可慢爬，也不要稍微的歇一歇。他经常跟我说，“不怕慢，就怕站”。你慢了不要紧，不要停下来，你停下来，那你就倒退了。不进则退，这是他的座右铭。他也经常跟我说，“不为外物所动”、“要甘于寂寞”，这都是他经常说的。李先生很严谨，他常对我说，“不要给学术界添乱”。这都是他的常话。在我临毕业的时候，李先生给我写的临别赠言是：“老老实实做人，认认真真做学问”，所以李先生是一位非常严谨的学者。

记者：您现在也是一位治学非常严谨的老师！

方：如果说，你们认为我治学还算严谨的话，那都是受到我的老师的影响。包括我在香港中文大学，我的导师曹本冶先生，他也是非常严的一位老师。开玩笑说，是严酷，非常严酷。他非常铁面，要求很严。我比较庆幸遇上这样严的老师。有时候，他严的时候，我也很苦恼，不可理解，老师怎么这样，这么无情。但是，毕业了以后，回过头来想，你会觉得，真的受他潜移默化的影响，觉得受益匪浅。

记者：您怎样看待现在各种学术期刊、音乐院校的学报都有自己的一套学术要求？对于音乐学界来说是否应当有一个统一的标准？我们作为学生在写作过程中又应当注意哪些问题？

方：这也是一个大问题啊。关于学术规范我在去年暑假咱们系艺术实践月讲座周上，做过一个讲座。现在你提这个确实是一个问题，就是你说的统一标准问题。音乐学术期刊参考文献的著录方式，现在都还各行其是，不太一样。会带来一定的问题。如果你打算投稿，投哪个学报你要根据各自的参考文献格式来做调整。所以我觉得也是一个问题。其实国家有制定的标准，但是执行起来大家还是各有不同的用法，让我们有时候会无所适从。最好有一个统一的标准，那我们在给本科

生、研究生训练的时候，就有一个统一的标准。

记者：是不是咱们这儿有，但是没有具体的实行？

方：对，咱们制定的也有，如引文规范、注释规范、参考文献规范，都有。但是，各个期刊还是不太统一。比如有的有内容提要，有的没有；有的期刊注释是过去的传统格式，有的是采取现在新制定的标准。有的在新制定的标准上，又夹杂了点国外的用法。所以，希望有一天，大家都去按国家标准来执行。对于国家来说，制定标准是至关重要的。制定标准是第一的，学标准是第二的，用标准是第三的。制定了标准就要学，学了就要用，就是这样。

记者：我们觉得您算是一位音乐文化学者，所以想听听您对对近年来诸如“原生态走进青歌赛”、“非物质文化遗产”、“女子十二乐坊”等一些音乐文化热点问题的看法？

方：不敢当。这个问题都能说好半天啊。“原生态走进青歌赛”当然是好事。当然这个命名也是没有办法的办法。“原生态”的“生态”，本身是借鉴来的词。其实什么叫“原生态唱法”？不能所有的都叫做“原生态”。我认为应具备一些条件，第一，自然生态。必须把他放在他那个生态环境里边。比如说，你就居住在那个山村、那个山、那个林、那个河、那个水，你就在那个自然生态里生长。第二，文化生态。你就是在原来的那个文化生态里边产生的歌手。你就是当地的风俗、习惯、宗教、习俗那个环境下产生的歌手，还要有那个地方的社会生态。你有你的亲戚，朋友、你的社群、组织，有社会网络在那个地方。那才叫原生态。如果脱离了那个，比方说从乡间发掘了一个歌手唱得不错，从经济着想，给弄到旅游点，搞旅游文化，招来观众，去赚钱增加收入。那就脱离那个原生态，变味了。现在有一些所谓的原生态歌手都已经变味了。如果原生态歌手这样发展，那就畸形了，那就是原生态的悲哀。原生态唱法通过大众的传媒，宣传了不为一般听众所知道的中华民族优秀的传统音乐文化，这真是具有很重要的意义。但是任何事情如果发展不善，就会出现一些问题。其实原生态本身有一些东西，就是非物质文化遗产的组成部分，应该重视、应该保护。怎么保护非物质文化遗产？什么是非物质文化遗产？英文叫“Intangible cultural heritage”，“Intangible”，就是无形的文化遗产。非物质文化，是不是它就是非物质呢，比方说现在联合国教科文组织收进来的古琴，它本身是个乐器，是物质的东西。而且音乐本身包含有物质。音乐的主体、主干是声音。声音是什么呢？物理现象，物理中的声学现象，声音通过空气传播，传到人的耳朵来接受。同学们一定要理解，我们说它是非物质文化，并不是摸不着，看不见的东西，它也包含物质的成分和因素。非物质文化遗产，音乐是一个重要的组成部分。现在形成了所谓非物质文化遗产“申遗热”，对非物质文化遗产保护来说都是好事，但是，要防止有一些地方从区域文化、区域经济的狭隘利益、狭隘观点出发，去为了区域的旅游文化、区域的经济发展，盲目地去申遗，甚至出现一些夸张的、虚假的、不

实的成分，都要防止。

至于说“女子十二乐坊”，我原来从电视上看到一些。这是跟现代传媒尤其是跟电视、MTV有一定联系的一种现象。我认为它是中国传统音乐的视觉化。过去，传统音乐我们都是听的，现在“女子十二乐坊”是把它视觉化了。为什么说它视觉化？十二个美女，从服装、道具、舞美设计、发型包括它的演奏姿态、肢体动作等，都很现代。所以才吸引人们不仅去听，而且去看。所以，我说视觉化。如果我们闭上眼睛，也没有什么新奇。所以说它更多的属于现代流行文化的一些东西。当然，客观上，它对于普通观众了解中国民族音乐起到了积极的作用。过去人们较少有人愿意听传统音乐。这种现象通过电视传媒客观上起到一个传播作用。但是，有没有人说它是对中国传统音乐的一种变形的发展、异化的发展？值得大家思考。当然它是一种形式，一种表演形式，我们应该允许任何艺术表演形式的尝试和存在。不要突然一棍子把它打倒，应该允许各种不同的、新的艺术形式的尝试和存在。实践是检验真理的唯一标准，只要大众喜闻乐听，它肯定会存在下去，大众不喜闻，不乐听，它也就不存在了。这就是我的一点粗浅看法，不一定对。

记者：嗯，我们会认真思考这些问题，谢谢您接受我们的采访。您算是我们的第一个访谈对象，请您对我们网站《专家访谈》这一新置板块提些建议。

方：我希望《专家访谈》对咱们音乐学系，乃至其他兄弟系的专家，都要陆续的进行访谈，采访他们的治学经验，艺术人生。也希望在这个范围之外，对到我校来访的学者、专家，去进行访谈。将来你们有机会出去做社会实践、艺术实践等，见到一些著名的学者专家也都可以访谈。也就是说，我们应该关心音乐界的家事、国事和天下事。

记者：通过采访，我们学到很多东西！谢谢您！

方：也谢谢你们的采访。

（本文是天津音乐学院音乐学系“音乐学主题网站”“专家访谈”栏目的记者采访，由侯镔娓、汤艳和李阳记录整理，并于2007年4月6日发布于该网站：http://musicology. tjcm. edu. cn/downdetail. asp? newsid=272）

音乐考古学的历史与研究方法

——音乐学者访谈之一

问：龙壹，《贵州大学学报》特约编辑，云南大学副教授。

答：方建军

龙：方老师好！在毕业之后，能够以访谈的方式向您请教，我非常高兴！

方：是啊，算起来你毕业十多年了，这些年我们见面的机会少，今后欢迎你常来天津，我们师生也可多些交流。

龙：好的。我今天主要想从您的博士论文，即《商周乐器文化结构与社会功能研究》（上海音乐学院出版社 2006 年 12 月出版）一书来切入您的学术研究，借以探讨民族音乐学与音乐考古学的异同。因为您是我国最早的音乐考古学专业研究生，也是目前我国音乐考古研究方面的权威专家，所以，我还是从音乐考古学的发展历史，特别是今日的音乐考古学与古代的异同方面来请教？因为我今天的请教既代表个人，也代表贵州大学学报艺术版，为广大音乐学子而向您请教。

方：任何学科都有一个历史渊源的问题，没有无本之木，无源之水。我国音乐考古学的研究历史可以溯源到北宋的“金石学”；但一门学科的成熟主要是理论方法的成熟，我国音乐考古学是在西方考古学进入中国后产生的，研究方法与“金石学”明显的不同。

我先简叙“金石学”的历史，然后从音乐与考古两个方面来说明二者的不同，这也是今日进行音乐考古学研究首先需要明确的关键点。

“金石学”以青铜器和石刻上的铭文为主要关注对象，重要著作有吕大临的《考古图》、王黼的《博古图》和薛尚功的《历代钟鼎彝器款识法帖》等。后来，研究范围渐渐扩大，到清代时称为“古器物学”，以乾嘉学派的成就为高，重要著作有《西清古鉴》、《宁寿鉴古》、《西清续鉴甲编》、《西清续鉴乙编》。这四部书都是研究清宫收藏的铜器，现在一般合称为《乾隆四鉴》或《西清四鉴》。

为何说他们并非严格意义上的音乐考古学呢？

首先，从考古学的角度来看，考古学是 20 世纪初从西方传入的，它注重田野考

古发掘，有专门的研究方法，得到的器物通过地层学方法可以比较准确地判定年代；具体的出土地点和出土物的伴生关系，进行区系类型研究，可以明确不同地域文化特色及其关系。金石学和古器物学的研究对象多是偶尔得到，真伪、年代都难以准确判定，没有考古学的科学性与严谨性。

其次，从音乐的角度来看，“金石学”主要关注器物铭文，即金石上铭刻的文字，以字的多少来看待器物的价值高低，对于乐器音高、音乐演奏功能的研究比较缺乏。

这样一对比，我们就可以发现，金石学与音乐考古学的区别，正是研究对象、研究方法与研究目标上的区别；明白二者的区别，也是我们理解音乐考古学的关键。

我觉得你问的这个问题很好，对初学者很关键，所以就回答得比较详细，但愿会对初学者有用。

龙：您说到方法的重要性，是否还能够再简述音乐考古学的研究标志性人物及成就？使初学者能够从中找到入门的路径呢？

方：好的。这里介绍一下唐兰、陈梦家、李纯一等几位先生的著作吧。唐兰的《古乐器小记》专注于乐器本体，将古乐器分门别类，从乐器名称、形制、起源、用途等多方面进行研究。陈梦家的《殷代铜器》和《西周铜器断代》，考证大铙即古代典籍中的“镛”，小铙即“执钟”，使我国的历史文献学与现代考古学相结合。郭沫若《两周金文辞大系图录考释》通过对传世与考古发现两周铜器的铭文考释，应用“标准器”断代法进行断代和分域，是对古代乐器历史演变的成功研究。李纯一的《中国古代音乐史稿・第一分册》全面运用音乐考古资料，在音乐史研究上具有方法论的启示意义；其《中国上古出土乐器综论》全面运用考古学方法研究音乐文物，可以看作当代音乐考古学的集大成之作。台湾学者庄本立对石磬进行细致测量，研究石磬的设计制造和形制演变，有独到之处。黄翔鹏较早发现商周乐钟的“一钟双音”现象，并分析了双音编钟的音阶构成，扩展并演化了人们对先秦乐钟的音阶演变的历史。马承源则运用激光全息摄影技术，对编钟的物理振动模式进行可视性研究，使我们对钟类乐器的构造及其发音机理的体认进入直观的层面。裘锡圭对甲骨文中所见的几种乐器名称进行辨析。高至喜对中国南方出土商周青铜镛、镈进行了专题研究，著有《中国南方出土商周铜铙概论》。以上学者都是在音乐考古学研究方面有独到贡献的，看他们的成果就可以比较全面地了解我国音乐考古学的发展历史，理解音乐考古学的研究方法了。

龙：您刚才举了那么多的书，就是没有说您自己，能否也请您谈谈您的著作呢？

方：我虽然写了几本音乐考古方面的书，但不敢和这些大家相比。我最早出的书是1991年陕西师范大学出版的《陕西出土音乐文物》，之后是陕西人民出版社1996年出版的《中国古代乐器概论》，从书名就可以大致了解书的内容，当然，主要

是对考古发现的古代乐器所作的音乐学与考古学研究。后来，台北的学艺出版社出版了我的论文集：《乐器：中国古代音乐文化的物质构成》。前些年，我又出版了两本著作，一本是我的博士论文，另一本也是论文集。今年人民音乐出版社将出版我的一本文集，是2006—2009年间撰写的论文，内容包括出土乐器研究、海外古乐器研究、乐律学史研究、音乐思想史研究等。当然，也还主编了《中国音乐文物大系》的陕西卷，那时我还在西安音乐学院教书，这你都知道。

龙：是的，在西安师从您学习，许多情景我至今还记得很清楚呢，特别是每周到您的小书房面聆您的教诲。

您刚才大致梳理了我国音乐考古学研究的代表著作，从您的梳理可以看得出来，学科的成熟有一个历史发展过程，而方法则是学科成熟的重要标志，那么，能否请您更加具体地谈一谈考古学方法对音乐考古学的重要意义呢？

方：前面已经说到，地层学和类型学是考古学研究的两个基本方法，音乐考古学主要研究音乐器物，直接继承和使用这两种方法。当然，测音、安置和演奏方式以及复原研究等是音乐考古学所特有的。可以说没有现代考古学，就不会有音乐考古学，对音乐器物的科学断代、器物组合关系分析与类型研究等都依赖于科学的考古发掘，对古代音乐文化的分区也应主要参照考古学文化的区系类型划分，说明他们之间关系密切，只是音乐考古学更加专门，可以看作考古学的一个特殊分支，当然它也是音乐史学的组成部分。

龙：说到音乐文化的分区与考古学文化的关系，能否请您谈得具体一点呢？

方：考古学文化是一个专门术语，特指考古发现的属于同一时代、同一地区、有共同特征的一群遗存。只有通过田野考古发掘，我们才能够比较准确地认识到这些遗存之间的关系。每一种考古学文化都有自己的特点，特别表现在遗物这些人工制品上，是考古学文化区分的重要依据。音乐文物也属考古材料，属于相应的考古学文化。考古学文化可以为音乐遗物的分域和民族属性确定提供依据；音乐遗物也可以为考古学文化提供典型器物和断代标准，最著名的莫过于曾侯乙编钟，其中出土的镈钟上的铭文就为我们提供了具体的年代。所以说，考古学文化大体决定了音乐文化的分区，音乐器物也可以为考古学文化的划分提供重要的依据。音乐器物是考古学文化的一部分，每一件音乐器物都属于相应的考古学文化，二者的联系非常紧密。

龙：您刚才梳理了音乐考古学的历史与方法，是否可以借此来总结一下音乐考古学的研究材料、研究方法与研究目标、研究成果的特点呢？这方面我认真读过您的著作，您把音乐考古学的研究材料依据是否考古发掘而分为五等，最好的是遗址或墓葬科学发掘出土，而且没有被盗，有明确的地层关系与共存物组合；其次是窖藏出土乐器；第三类虽然也是墓葬或窖藏考古发掘所得，但已经部分被盗；第四是偶然出土品，最后是传世品。从这一分类也可以看出您对科学考古发掘的重视，

是否也可以理解为您前面所说的金石学与今日的音乐考古学的重要区别点呢?

方:是的,我前面已经说过了,是否使用现代考古学方法是区别音乐考古学与金石学的关键点,也是音乐考古学的意义所在。

龙:从研究目标来看,李纯一先生撰文论述音乐考古学应当弄清乐器产生、发展、消亡的历史过程和规律,阐明它们的社会历史地位和作用,您也曾在文章中表示音乐考古学应当研究人类音乐文化发展历程及其规律。因为民族音乐学的目标也是要认识人类音乐文化发展的历程及其规律,虽然它们的研究对象有古今之别。这一目标是否是您最终走向借鉴和引入民族音乐学方法进入音乐考古学的重要契机呢?

方:也可以这么说吧。当然,到香港师从曹本冶教授攻读民族音乐专业方面的博士学位,使我能够真正借鉴和引入民族音乐学方法进行音乐考古学研究。

龙:这也正是我想向您请教的第二个方面的问题,即您如何借鉴民族音乐学的方法来进行音乐考古研究?或者说您是如何在音乐考古研究中实现与民族音乐学的统一的?当我们说到统一的时候,其实已经存在一个二者不统一的前提,换一句话说,二者是有差异的,您能否可以先谈一谈二者的差异呢?这样我们可能会感受得更加深刻一些。

方:你提的这个问题很具体,也很大。总体来说,音乐考古学与民族音乐学的不同点较多,如关注对象的古今差异,音乐考古学重视考古发掘的古代音乐器物,民族音乐学则重点调查今天存在于民间的音乐活动;重视态度上也有厚古厚今之异,音乐考古学研究古代,民族音乐学主要研究当今;还有研究方法的共时历时、研究目标不同、研究方式的不同等,都不是一两句话可以说得清楚。关于二者的具体关系,我也曾在《中国音乐学》专文论述,题目是《民族音乐学与音乐考古学的相系关系及作用》。今天,我想就从"实地考察"这一个点来谈谈,以此为例来说明二者的异同,你看呢?

龙:好的。

方:音乐考古学和民族音乐学都需要进行实地考察,二者的区别主要有三。一是是否能够亲临实地,二是是否能够进入局内,三是得到资料的状态与难度。具体来说,音乐考古学只能依据考古发掘和古人遗留重建古代音乐生活,无法像民族音乐学那样进入田野考察的"实地",直接观察音乐表演,接触音乐的主人,体验音乐语境,比较全面地记录相关音乐信息。现实中,音乐考古学研究者甚至连考古发掘时的现场也未必能够进入,这是考古工作者的事情。由于不能亲临实地,音乐考古学无法与古人直接对话,更难了解古人;民族音乐学研究由于虽然也常常处于局外,但毕竟可以直接接触被调查对象,有通过沟通了解进入局内的可能。三是音乐考古学面对的是静态的乐器,难以直接观察古人如何演奏,民族音乐学研究则可以在民间看到动态的音乐演奏;甚至在接触资料方面,由于我国的博物馆不像国外,

国外喜欢你去研究，这样才体现出他们收藏的价值；国内就不同了，非考古系统的学者接触音乐文物还有不小的障碍，有些可以看到，有些就不一定看得到。音乐考古学相对更加难做。当然，不是说民族音乐学考察没有困难，特别是少数民族，语言障碍就是一个大难题，但是相对来说，程度还是有些不同。

龙：您作为第一个到国外博物馆系统考察中国古代乐器的人，还为此而拿到了国家社科基金重点课题。您在国内外考察音乐文物的鲜明对比，由此而生的感受，我倒是没有，不过，由于我曾经在博物馆工作多年，对此也有一定的了解，确实像您所说的那样。

方：是的，国内外的这种不同确实很明显。

龙：国外学者与中国学者的研究是否也有些不同呢？

方：由于语言的障碍，不论是中国学者还是外国学者，彼此了解都有不足和相互滞后。当然外国也有些汉学家的中文很好。不过，为了让国外了解我们的学术研究，还是需要学好英文，需要用英文发表文章，否则，我们的研究成果就不能很及时地与国际学者交流和沟通。

龙：能否请您结合您的博士论文？也就是《商周乐器文化结构与社会功能研究》来谈一谈您对民族音乐学理论的与研究方法在音乐考古学中的具体运用？

方：我是用民族音乐学、音乐考古学结合起来，去进行研究的一个尝试。过去音乐考古总是以出土乐器为主进行研究，作为物质形态的乐器，其所蕴含的文化、社会、历史等内容却没有受到关注，常常是见物不见人。我的博士论文就试图通过引入民族音乐学方法，既见物又见人，对出土乐器进行文化的、社会功能的研究。我是想勉力这样去做，但由于个人能力有限，常感心余力绌。

龙：我反复阅读了您这本书，我的理解是，您在此书中实现了对民族音乐学方法的具体运用，也是对商周乐器的系统性与专门性研究，您如何看待？

方：可以这么说。我对音乐社会功能的研究，可以看作对民族音乐学方法的具体运用，也是对商周乐器所表现出的祭祀功能和礼乐功能两个方面的具体化，即商周乐器在当时的祭祀中是如何运用的？它的礼乐功能具体表现在哪些方面？我以前也写过多篇研究商周乐器的文章，其他学者也有这方面的研究文章。通过对商周乐器的考古发现看看它所反映出来的文化面貌，看看各个地区的音乐文化特色，因此，文中也对乐器进行了分区研究，明确中原、西北、北方、东方、西南、南方、东南等不同音乐文化区的特点，说明当时的音乐文化是多元化、多民族、多地区共同创造的。从音乐文化的研究上打破了中原中心论的倾向。以黄河流域为中心的中原地区古代文化发达，长江流域也一样有发达的古代文化。

龙：谈了这么多音乐考古学的历史与方法，能否请您整体谈一下考古学、民族学、音乐学三者的关系，及，我想问您最后一个方面的问题，即关于音乐教育的问题。

方：好的。三者的关系吗？

龙：是的，音乐学、考古学、民族学三者的关系？通过与您的对话，更加坚定了我原来信奉的学科统一的观念。

方：确实如此。其实所有的人文学科，最后的归宿都是为了研究人类文化。音乐学、考古学、民族学的统一或整合，从民族音乐学与音乐考古学的关系就可以看出来，这两个学科都是边缘交叉性学科，虽然它们的研究对象在时间维度上的表现为古、今两极，但却都是为了探索人类音乐文化及其发展规律。

龙：这种统一关系是否也注定了音乐考古学研究的未来发展趋势，主要会表现在学科综合方面呢？

方：可以这样说，我们前面谈到了民族音乐学与音乐考古学的关系及研究方法的借鉴问题，就是典型的学科交叉与综合的问题。由于人生有涯，要想研究深入，需要以限定研究范围，才能达到专精，但也会造成壁垒。随着前人研究的积累，为我们今天打通学科界限，进行综合研究奠定了基础。

龙：请教了您这么多的专业问题，我想转一下话题。从您的著作中常常看到您对自己导师的感恩，您现在也是大学教授，作为你的学生，我现在带的研究生也毕业了。所以，我也想借此机会向您请教有关音乐教育方面的问题，如您的老师如何成功地影响您？您在音乐教育方面有什么好的建议等等。

方：谦虚、严谨、严厉。这是我从李纯一师身上所感受到的，也可以转送给你。这三者互相联系，因为谦虚，故而能够随时注意，做到严谨；因为严谨，就会严厉要求学生。这也是学术成功的关键。李先生是著名学者，能够成为他的学生，是我的幸运。我考上他的研究生前一直没见过他，都是写信求教，常常得到先生的回信和鼓励。现在想来，如果没有先生的回信与鼓励，我也许就没有信心坚持从事和追求这个专业。李先生对我的影响太大了，既是严师，又像严父，正像我在博士论文后记中所言：我们的师生之谊维系于学术，并且彼此以心感之。我和先生的学术通信至今保存完好，有厚厚的一叠，现在也常常拿出来看，激励自己。他的话我都记得非常清楚。我还记得他的书房里有他手书的一句话，“宁慢爬，勿稍歇。”你不是曾请先生专门题过一幅吗？这是先生的座右铭。他常跟我说，“要甘于寂寞”、“要不为外物所动”，先生自己正是这样做的，先生的言传身教至今影响着我。

龙：您刚才说的，我也深有体会。我一直把先生手书“宁慢爬，勿稍歇”条幅挂在书房里，以此勉励自己，先生当年给我的论文提的意见我也保留着，您给我改的作业我也一直保留着。这些年，虽然我在学术上遇到许多困难和挫折，但都一直坚持下来了，这些也都是我的动力，这也是中华文化薪火相传的写照吧。对了，能否请您谈谈您的博士指导老师呢？

方：我在香港中文大学攻读博士的导师曹本冶先生，他也非常严厉，非常铁面。有时候，面对他的严厉，我也会苦恼，甚至不理解。但之后回过头来，才发现真

的受他潜移默化的影响，受益匪浅。所以，我也常常庆幸遇上这样严的老师。

龙：您能否谈一谈对青年学子的要求呢？我曾经说过：如果一位学生能够勤奋刻苦，并相信自己的老师，即使他的程度再差，脑筋再笨，我也可以把他培养出来。因为有这两条就可以青出于蓝而胜于蓝。没有勤奋，学问不会自己跑来；不相信老师，老师已经走过的弯路你又要重走一遍。只有首先相信老师，学到老师的优点，从而少走弯路，才能更好更快地实现学习目标。您认为呢？

方：是的，我自己就是这样的经历过来的。我上博士的时候，已经是教授，也培养了不少硕士研究生，你是我的开门弟子，应该是有体会的。但我依然看重老师的指导，我的博士论文正是在导师提出的"要与你以往所写有所不同"这一明确要求下完成的，正是这一标尺使我朝着挑战自我的写作方向而努力。我前面说从李纯一先生身上学到的谦虚确实非常重要。谦虚使人进步，老师要谦虚，学生当然也要谦虚，否则，就像装满水的杯子，即使老师那里有百年佳酿，也倒不进去啊。

龙：是的，我现在回想自己的学生时代，回想自己的教学生涯，深有同感。我至今还为大学时的无知狂妄而深感遗憾，本来可以学到更多的，却因此而浪费了许多时间，失去了许多机会，没有真正学到老师们的优点。

打扰了您这么长的时间，谢谢您！

（原载《贵州大学学报·艺术版》2011年第1期）